رياض نجيب الريّس

ملامسة الجمر

■ هذا هو العدد الثاني عشر من «الناقد». سنة كاملة من ملامسة الجمر، وعمر طويل في حياة مجلة ثقافية شهرية. وقد كانت السنة الأولى من عمر «الناقد» محاولة حالم كبير أراد أن يتصدّى في زمن الردّة الظلامية لكل أشكال التحجر والتصحر في العقل العربي، ليكون مشروعاً ثقافياً عربياً يجمع بين الممكن والمستحيل، ولا يملك من سلاح سوى كلمة سحرية واحدة اسمها: «الحرية». وإذا بالمثقف العربي، وسط دهشة «الناقد» واستغرابها، يمسك بهذه الكلمة ويقول بتحدٍ: أنا لها.

وأمام الانغلاق المطلق الذي اكتسب صفة اللاهوت الكامل، اكتشفنا القارىء. هذا القارىء المفقود الذي بُنيت حوله نظريات وأوهام، جعلت غالباً من النخبة المثقفة من أدباء وكتّاب ومفكرين، نخبة متقوقعة تتبادل التعازي بمناسبة ومن غير مناسبة، معتقدة أن لا قارىء يتابعها ولا عين ثالثة تبصر ظهورها وتألقها أو سقوطها. ولم ننجُ نحن أنفسنا قبل إصدار «الناقد» من هذا الاعتقاد، إلى أن ثبت لنا بالتجربة وعلى مدار الأشهر الاثني عشر المنصرمة، أن هناك قارئاً عربياً يستلّ قلمه ليكتب ويمد يده إلى جيبه ليدفع ويرفع صوته احتجاجاً أو تأييداً.

وقف هذا القارىء إلى جانب «الناقد» عندما بدأت حياتها في عددها الأول بطباعة ٣٠٠٠ نسخة. ووصلت في عددها الخامس الى ٥٠٠٠ نسخة، وصارت في عددها العاشر ٧٠٠٠ نسخة، وهي اليوم على أبواب عددها الثالث عشر ودخول سنتها الثانية ستطبع ٨٠٠٠ نسخة. أرقام كبيرة في عالم المجلات الثقافية الجادة، و«الناقد» ممنوعة من التداول في معظم الأقطار العربية ما عدا: المغرب، ليبيا، سورية، الأردن، لبنان، والبحرين. فقد منعت «الناقد» في دولة خليجية بتهمة «الإساءة إلى الآداب العامة»، ولم تدخل إلى بلد آخر لأن ليس هناك مَنْ يُوزعها. ورُفضت في بلد ثالث لأنه لا يستورد المطبوعات العربية. تعدّدت الأسباب والمنع واحد. كذلك أسبابه، التي تعود في الدرجة الأولى إلى الرقابة السياسية وملحقاتها الدينية. وإذا بـ«الناقد» تُوزّع وتتواجد في الأقطار الأفقر والأضعف قدرة على الشراء، بينما هي ممنوعة في البلدان الأغنى، والأقدر على الشراء.

وفي جردة حسابات بسيطة هي من حق القارىء على «الناقد» أولاً، لا بد من التأكيد أن ليس لـ«الناقد» من مداخيل إلّا دخل التوزيع ودخل الاشتراك. فدخل التوزيع مهما اتّسع يبقى متواضعاً لكثرة أكلافه. أما دخل الاشتراك الذي يدفعه القارىء من غير تردد فهو الأبقى والأجدى. وتعتز «الناقد» أن تعلن أنها حققت في سنتها الأولى حوالي ٢٠٠ اشتراك كلها لأفراد لا صلة بينها وبينهم إلّا صلة الكلمة وتواصل نَفَس الحرية. وليس بين هؤلاء المشتركين حتى الآن مؤسسة رسمية واحدة أو وزارة إعلام أو وزارة ثقافة أو جامعة عربية أو شركة حكومية من أي نوع كانت. وتطمح «الناقد» الى الوصول إلى تحقيق التوازن الكافي في أكلافها، أن يصل عدد مشتركيها في غضون السنة المقبلة إلى حدود ١٠٠٠ مشترك. و«الناقد» لا تتردد في دعوة كل مَنْ يملك القدرة على الاشتراك فيها أن يتقدم. فكل اشتراك جديد يعني ازدياد قدرة «الناقد» على الصمود والاستمرار. أما الاعلان التجاري فلا حظّ لـ«الناقد» فيه لأنه يخضع لمقومات لا تملكها، وله شروط ليس لها القدرة عليها، والحديث عنه وفيه يطول. فالتجارة والثقافة قلّما يلتقيان.

هذا هو واقع «الناقد» بعد سنة من صدورها. فهي تقف وسط الساحة الثقافية وليس وراءها ثرياً عربياً ولا حكومة ولا نظاماً ولا سلطة ولا مؤسسة من أي جنسية أو نوع كان. وراء «الناقد» قارىء ـ أغلبه فقير ـ نكتشفه ويكتشفنا شهراً اثر شهر، يقتطع ثمن العدد من أولويات أخرى في حياته، ليقرأ فيها ما لا يقرأه في غيرها من مجلات. هذا القارىء الذي نستميت في الوصول اليه، نريده أن يبقى إلى جانبنا ليدافع عن حريته وحريتنا في مشروع ثقافي يدعو الى التغيير.

ماذا فعلت «الناقد» في سنة لتحقق ما وصلت إليه ـ على تواضعه ـ في «جردة الحساب» الآنفة الذكر؟ ببساطة حاولت أن تكون خطوة الى الأمام في زمن الرجعة، ونافذة مشرعة يطل منها أصحاب الأقلام المبدعة بعد طول غياب للمنبر الحر. وحاولت «الناقد» أن يكون البيان الذي أعلن ولادتها ووزع قبل صدورها ونشر في العدد الأول منها، هو المرجع دائماً وهو محك الحساب النهائي. وحتى لا يتحول هذا البيان الى عبء، كان عليها أن تكون أمينة لنصه وروحه، فتكون ذلك المنبر لكل الآراء والأفكار والاتجاهات بحرية وديموقراطية،

ليست هناك سوى أزمة واحدة هي أزمة الحرية

يتناول فيه عدد واسع من الأدباء والمثقفين والنقاد قضايا طليعية، أكانت أدبية أو فكرية أو سياسية، تستقطب كل المبدعين العرب، وتلتزم بالمعاني المطروحة فيه. ولا تدّعي «الناقد» أنها حققت في سنة واحدة ما دعت إليه. فإثنا عشر عدداً، كل عدد بثمانين صفحة، لا تكفي لتحقيق كل هذه الطموحات. إن روما لم تُبنَ في يوم واحد.

دخلت «الناقد» قبل سنة تماماً معترك الحياة والمشهد الثقافي العربي تسوده فوضى عظيمة، وتتحكم وتؤثر فيه تقاليد مريضة جاءت عموماً من خارج قيم الابداع والفكر. وكان ذلك حصيلة طبيعية للخراب العام والارتداد في الوطن العربي. وما زال المشهد الثقافي كما كان منذ سنة تماماً. إلى جانب كل ذلك كان هناك تراكم هائل في الكتابة في ظل غياب تدريجي لحركة النقد على مدى ربع قرن على الاقل، واذا ما اعتبرنا هذه الأعوام هي أعوام القفزة التجديدية في ثقافتنا. ولم يكن في وسع «الناقد» إحداث انقلاب نقدي فهذا عمل له شروط كثيرة، من أبرزها الفعل التراكمي بواسطة العمل البطيء المدروس لكسب ثقة الجماعات الثقافية واستقطاب الأدباء والمفكرين والفنانين. وبدأت «الناقد» تحفر ذلك الجبل الهائل بإبرة، شهراً وراء شهر وعلى مدار سنة كاملة.

واتخذ حفر الإبرة أشكالاً عديدة عبرت عنها «الناقد» في أعدادها المختلفة. لذلك دأبت، قناعة منها، على نقد الواقع ونقد التناقض السلبي الحاصل في حياتنا الثقافية عن طريق تنشيط وإطلاق الأصوات الشعرية والقصصية الجديدة قولاً وفعلاً. وان أفضل سبل النقد هو من خلال النصوص الأدبية نفسها، بما يمكن أن يتوفر لها من المقدرة على إحداث هزة في الوعي والوجدان. لذلك رفضت مقولة أن هناك أزمة شعر أو أزمة قصة. وان هناك ادباً مهجرياً وأدباً مقيماً، وأدباء مهاجرين وأدباء مقيمين. ورفضت معها كل الكلام العشوائي الذي يلقى على عواهنه في تأزيم ما هو غير مؤزم. فليس هناك في عرف «الناقد» سوى أزمة واحدة هي أزمة الحرية، تتفرّع منها أزمة البعثرة وأزمة الديموقراطية وأزمة المثقف والسلطة. وما عداها باطل.
لذلك حاولت «الناقد» خلال هذه السنة أحكام ربط العلاقة بين المبدع والناقد أولا، عن طريق التشجيع على طرح السؤال، وإبداء الرأي والدعوة الى المناقشة والحوار بين عناصر الاختلاف ورموزها في الثقافة والآداب والفنون عموماً، شريطة أن يجيّر كل هذا لصالح الدعوة الى التجديد والتغيير. لذلك كان الاصرار على فكرة التضاد قبل التلاقي على الرأي الواحد، وفي الاختلاف قبل التوافق. وكان السعي الدائم لأن تكون قاسماً مشتركاً يلم بالأرحب وينفتح على التنوع، ويفسح في المجال أمام الأجيال المختلفة بغية الاحاطة بأكبر مساحة ممكنة من الأرض الثقافية.

وعلى الرغم ما في الساحة الثقافية من انقسامات، هي انقسامات الساحة السياسية نفسها المفروشة على خريطة الوطن العربي من أدناه الى أقصاه، وما فيها من فجوات وضغائن وانعدام ثقة، محكومة بالكراهية والأنانية والتباعد. فإن «الناقد» بتجربتها القصيرة المتواضعة والصغيرة ما زالت تملك التفاؤل لتعلن ثقتها بالمثقف العربي وتتمسك به قارئاً وكاتباً، محددة صفاتها من صفاته، لأنه في نظرها يشكل الفئة الأكثر وعياً لدورها كطرف في صنع الثقافة. من هنا يظل طموح «الناقد» في مسيرة أحلامها الطويلة، أن يبقى هذا القارىء المثقف صديقاً للمجلة، وأن يتحول مع الوقت إلى جماعة عريضة، تصبح «الناقد» مجلتها والأهداف أهدافها. حينئذ فقط سوف يلبي هؤلاء حضورهم في حضورها.
وعلى «الناقد» أن تستمر في ملامسة الجمر، وأن تسعى □



البحث عن الزمن المجهول

قصيـدة جديـدة

بلنـد الحيـدري

■ أعرف ان القاتلَ اذ يستنجدُ
بالمقتولْ
يوسع في ذاكرة الدنيا
خبراً عن زمن مجهولْ
عن زمن يتمنى القاتلُ
لو كان هو المقتولْ

•

أعرفُ ان البيت الخاوي
الا من جسد ذاوي
وشظايا مرآة سوداء
و بعض خطى تنضحُ بالدمْ
اعرف ان البيت الخاوي
والجسد الذاوي
وشظايا المرآة و بعضَ خُطايا
ستظل لساناً يبحث عن فمْ

•

أعرف ان الدربَ الموصلَ ما بين القلبِ
و بين العينِ
مسدودٌ بالخدعةِ والجبن
و بالذنبِ
فيا ابني
لا تسأل عما أعني
ان سكتت شفتايا وان نطقت شفتايا
فلقد علمني
زمني
ان لا افصحَ عما أعني
الا بالظنِ
....
لكنْ فاجأني الحاكم في المحكمة الكبرى إذ قالَ :
بأن الظن هو الأثمُ
فجردني حتى من خدعة ظني
حتى من كذبي الحالم في عَتمةِ قلبي
في عتمةِ عيني
فلماذا لا تنكرني
انتَ ... يا من كنتَ ابني ..؟!

•

أعرف كي لا أعرف
ان السجن وساحاتِ الاعدام
ومنافي الغربة والالام
وحقائبي المرمية في أرصفةِ الاعوام
هي البيتُ
أجلْ ... كلُ البيتِ
وان الحي هو الميتُ
وان الصمتَ ..
الصمـ ...
متَ .... هو الصوتُ
القائلُ ... والصارخ : اني أعرف
....
كيف سأبرأ من صوتي
من صمتي
من موتي ؟.. لا أدري ... لا أعرف

•

لكني
أعرف انيْ
قد أولد مرات في زمن مجهولْ
في زمن يتمنى القاتلُ
لو كان هو المقتولْ □

■ الذي حدث في مطلع عام ٢٠٠٠ لا يصدقه عقل . كان بعض المنجمين والمتصوفة قد تنبأوا بنهاية العالم عند حلول الألف الثانية لميلاد السيد المسيح ، لكن النبوءة أثارت السخرية أكثر من الاهتمام . ولكن ما إن استفاق الناس صبيحة عيد الميلاد لعام ١٩٩٩ حتى سمعوا أن قارة أمريكا قد اختفت ، وفي اليوم التالي اختفت استراليا ، ثم افريقيا وبعدها آسيا . لم يبق على سطح البسيطة سوى منطقة الشرق الأوسط : ايران وتركيا ثم البلاد العربية ومعها الصومال وأفريقيا . هذا كل ما تبقى من الانسانية .

قال الراوي :

على الرغم من هول الكارثة تنفس الناس الصعداء على كل المستويات والاتجاهات ، فقد بلغ ثقل العالم الخارجي على العرب حداً لا يحتمل . فالأصوليون فرحوا لأنهم تخلصوا من ضغوط الكتلة الاشتراكية والحاحها على ضرورة العدالة الاجتماعية والتنظيم الشعبي ، واليساريون سعدوا بزوال الهيمنة الأمريكية التي وصلت الى حد التدخل المباشر في شؤون الادارات الحكومية الصغيرة ، وقال القوميون إن الوحدة العربية ستتحقق في سنوات معدودة بزوال الامبريالية ومؤسساتها كصندوق النقد الدولي والاقتصاد الكمبرادوري . وقال الليبراليون إننا تخلصنا من عصر النفط الذي كان يشتري المثقفين في مؤسساته الاعلامية والجامعية فيحول بينهم و بين دورهم الطبيعي في نشر قيم عصر التنوير من علمنة وديمقراطية وقطيعة ثقافية مع قيم المجتمع البطرياركي ، واستبشر التجار والاقتصاديون بسقوط الديون الخارجية التي جعلت البلاد رهينة الى نهاية القرن الحادي والعشرين ثمناً لأسلحة لا تستخدم ومصانع خاسرة ومواد استهلاكية بنسب مريعة . وارتاح ساسة البلاد العربية من فئات المعارضة التي لجأت الى أورو با وراحت تطالب بالديمقراطية وحقوق الانسان وتنشر أنباء فرق الاعدام والقبور الجماعية ومعسكرات الاعتقال والخطف . أما الفلسطينيون الذين يشكلون عادة فريقاً عربياً قائماً بذاته فقد استبشروا بأن اسرائيل غدت مقطوعة الجذور عن الغرب ، فإن لم نقض عليها بالقنبلة الديمغرافية سيتمكن اخواننا العرب من محاصرتها حتى تختنق بعزلتها الاقتصادية في نهاية القرن .

الحقيقة أن العسكريين العرب وحدهم كانوا متشائمين على الرغم من البيانات التي كانوا يؤكدون فيها تفوقهم النوعي على « العدو » واستعدادهم للتحدي التاريخي الذي يواجههم . وهكذا ، و بدافع يقظتهم سارعوا الى تجميع الأسلحة الثقيلة حول العاصمة والمدن المهمة لأنهم تنبهوا أن الأسلحة المكدسة لم تعد صالحة للاستعمال بفقد وسائل الصيانة وقطع الغيار . كما أن معامل الأسلحة العربية توقفت بالتدريج لأنها كانت تعتمد في انتاجها على النماذج والمواد التي تستوردها من الخارج ، وهكذا حل ببقية الصناعات . أما منشآت النفط فقد توقفت بعد سنتين لتعطل الآلات ولعدم وجود أسواق لتصريف الانتاج ، فضلاً عن أن الأرصدة المجمدة في الخارج ذهبت بذهاب الغرب . وما أن حل العام الخامس بعد الألفين حتى عاد العرب كلهم الى حالة تشبه البداوة . وهو وضع بعث السرور في نفس دعاة الأصالة العربية الذين يرون أن الحضارة الغربية ذهبت بصفاء النفس العربية وأفسدت عبقريتها . وكذلك فان الاسلاميين وجدوا فيه فرصتهم الذهبية على أساس أن آخر هذا الأمر لا يصلح إلا بما صلح به أوله . فانحسار العالم المصنع شكل فرصة لكل الأطراف كي تتصرف على هواها .

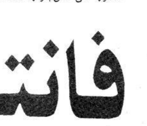
قال الراوي :

الحقيقة أن انعدام المواصلات خلق مشاكل لا تنتهي . فقد حرم المسؤولين من سيارات المرسيدس التي دفعوا ثمنها من ميزانية وزارة الصحة . وقد توقفت وسائل النقل العام في المدن وما بينها ورجع الأغنياء يستخدمون ما تبقى من حمير و بغال لأن كلفة اطعامها عالية . ولم يهتم أحد بأن سواد الناس تشردوا في الشوارع حفاة عراة . أما الطائرات فقد أوقفت منذ الشهر الأول ليقتصر استعمالها على أبرز المسؤولين وفي حالات الطوارىء فقط . كذلك تعطلت أجهزة الاتصال السلكية واللاسلكية خلال العام الأول ، وجمع الخبراء في كل قطر ليؤمنوا اتصالات القيادات العربية فيما بينها ، وليجعلوا اذاعة كل قطر تبث ساعة واحدة في اليوم حاملة صوت رئيس البلاد يحث الشعب على شد الأحزمة على البطون والصمود . ولم يبق من الصحافة غير نشرة الحزب الحاكم تصدر مرة في الشهر ، أما طباعة الكتب فقد توقفت ، وألغيت الحياة الفكرية لعدم وجود ورق . كذلك لم يعد العرب يعرفون أخبار بعضهم البعض لتوقف الاذاعات العالمية مثل مونت كارلو ولندن وصوت أمريكا . وقد شجع هذا

ما حدث في مطلع عام ٢٠٠٠ لا يصدقه عقل: لم يبق على سطح البسيطة سوى منطقة الشرق الأوسط

X تم اقتطاع بقية المقال !...

فانتـــــازيا





الوضع بعض المسؤولين على اغلاق المدارس ، لكن المسؤول الأول في كل قطر أصر على إبقاء المدارس والجامعات مفتوحة على الرغم من استهتار المعلمين والطلاب بواجباتهم لعدم توفر كتب . وقد تبين بعد نظره في هذا الأمر بعد خمس سنوات من اختفاء العالم . إذ ما يكاد المعلمون والطلاب يدخلون حتى تطبق قوات الأمن على المباني التعليمية وتطلق النار على كل من يحاول الخروج . فكان هذا التدبير « العلمي » من أوكد الأسباب في المحافظة على الأمن وصيانة أخلاق الشبان من الدعوات الهدامة التي تدعو الى ضرورة مجابهة المجاعات والأوبئة لانعدام الزراعة والمواشي والأسمدة والأدوية ، لأن نتاج المصانع العربية بالكاد كان يكفي المسؤولين ومزارعهم وعصاباتهم المسلحة .

والحقيقة أن هذه الاجراءات « العلمية » كانت تقوم على فلسفة تربوية مبتكرة . فالفكر التقليدي يقول : « افتح مدرسة تغلق سجناً » ، أما الفلسفة العربية النظامية فقد برهنت أن العكس أيضاً صحيح في هذه القاعدة : « افتح سجناً تغلق عشر مدارس » لأن السجن هو المكان الحقيقي لتثقيف المواطنين وصقل مواهبهم في اطارة الأوامر وتلقينهم مبادىء الاشتراكية والرأسمالية ، والوحدة والانفصال ، والحرية والطغيان . وبما أن المدرسة أو الجامعة تقوم بالمهمة ذاتها ، إذن يتساوى السجن والمدرسة ، مثلما يتساوى المواطنون فيهما أيضاً .

ومن فوائد هذه الطريقة أن السجن يصحح ما اكتسبه المرء في المدرسة . فإذا كان تعلم في المدرسة أن الدستور يكفل حقوق الملكية والمعتقد والرأي وحرمة البيوت والأعراض والسلامة الفردية ومردود العمل الشريف والدخل المشروع ضمن حدود القانون — فإن السجن يعلم المواطن أن حدود القانون هي أهواء حاملي السلاح في كل شؤون الوطن والمواطن . وبذلك يتكامل السجن والمدرسة في نظام تربوي فريد ، يدعمه قول الشاعر :

السجن مدرسة : إذا أعددتها
أعددت شعباً طيب الأعراق

وقد بذلت الأنظمة جهوداً جبارة في هذا «الاعداد» ، ومع ذلك فإن الشعب — لأنه طيب الأعراق — كان ينزلق من بين يديها في البر والعلن ، لأنه كان يعتقد أنه جائع مريض فقير جاهل ، ولو أن الخطب والبيانات كانت تؤكد ارتفاع الدخل ونجاح خطط التنمية وتكاثر النقد الورقي الذي تنتجه المطابع ويتداوله الناس بدون تغطية — وكانت الحكومة معذورة لأن غطاء النقد كان بالدولار وقد اختفى الدولار وأصحابه وأرصدة الحكومات والحكام في المصارف الأجنبية .

ومع تفاقم أوهام الناس بأنهم جائعون والحكام متخمون ، ومع اختفاء الكتاب والكتّاب والثقافة العلمانية التي تنادي بالتفريق بين الدين والدولة ، ومع التصفية الجسدية والفكرية لكل أصحاب الدعوة القومية القائلين بضرورة الغاء الحدود بين الأقطار وتقليص صلاحيات الحكام أمام صلاحيات الدولة العربية الواحدة — مع كل هذه العوامل لجأ الناس الى معتقداتهم الشعبية البسيطة ، فبدأت الحركات الأصولية تهاجم الأطراف البعيدة عن العواصم وتقتطع مناطق من عدة قرى يتولاها « أمير المؤمنين » . ولم يكن في وسع الحكومات أن تفعل الكثير لأن فقدان وسائل المواصلات والاتصالات جعل نفوذ السلطة المركزية يقتصر على العاصمة وأرباضها . أما أنصاف المثقفين فشكلوا أيضاً جيوش تحرير وانشأوا جمهوريات تقدمية ماوية أو تروتسكية أو غوزباتشيفية ، مما جعل اليساريين ينخرطون في تصفية بعضهم بعضا وكذلك فان المتدينين تقاتلوا لأن الحنفية ضد الشافعية وهذه ضد الحنبلية .. وهكذا مع الطوائف والأديان الأخرى . ومع كل هذا ، فقد كان الجميع يعلنون أنهم يقاتلون في سبيل الوحدة العربية الشاملة الكبرى والفورية ، وقد وضعوا في دساتيرهم ومبادىء أحزابهم أن الدولة العربية العتيدة ستقوم على مبادىء تجمع بين الخبز والحرية ، فيتجاوزون بذلك نظام الربا الرأسمالي المتفسخ ونظام الشيوعية الملحدة القمعية والأممية .

◆

الفلسفة العربية النظامية برهنت على أن فتح سجن يغلق عشر مدارس



قال الراوي :

بما أن رؤساء الدول وأصحاب المناصب الكبرى لا تأخذهم الحوادث على حين غرة ، فقد ظلت تراتبية الدولة واضحة في أذهانهم ، كما ورثوها من أسلافهم . وهذه التراتبية تأتي على ◁

يعربية

الشكل التالي : الحاكم فوق النظام ، والنظام فوق الحكومة ، والحكومة فوق الأحزاب ، والأحزاب فوق الشعب . وبما أن هذه التراتبية لم ترد في كتب السياسة من أرسطو وروسو الى الماوردي والسنهوري ، فقد تلغز على أفهام الأجيال القادمة . لذلك سأوجز في شرحها وفق اجتهادي ، والله أعلم :

ـ الحاكم فوق النظام يعني أن الحاكم يستطيع أن ينشيء نظاماً رأسمالياً ثم يقلبه الى اشتراكي ، وبالعكس . أو نظاماً وحدوياً فيقلبه الى انعزالي وبالعكس . ولهذا كان النظام فوق الحكومة .

ـ فالنظام هنا يعني مجموع أجهزة القمع المرتبطة مباشرة بالحاكم . هذه الأجهزة تراقب أداء الحكومة وتقرر إن كانت الحكومة تنفذ توجهات النظام .

ـ أما ان الحكومة فوق الأحزاب . فلأنها تستمد سلطتها من النظام وليس من الأحزاب . وبالتالي فهي تقرر حصص الأحزاب من مرافق الدولة . وهذه نكتة فقهية اختص بها العرب دون سائر الأمم . إذ لما انتصرت المبادىء الطوباوية وسادت في دول النفط والدول الزراعية ، استولت الدولة على عوائد الشركات واحتكرت الاستيراد والتصدير ، فمنعت بذلك استغلال الانسان لأخيه الانسان . واقتصرت خيرات الدولة وفوائض العمل على المسؤولين عن النظام ، فتشاركوا في هذه العوائد فتحققت الاشتراكية . بقي على الأنظمة اقناع شعوبها الجائعة المشردة بأنهم يعيشون في أفضل ايديولوجيا لأفضل العوالم ، فسارع المثقفون العضويون الى انشاء أحزاب عقائدية هي في حقيقتها وكالات توظيف : توظف أعضاءها وتوظف عقائدهم لاقناع العمال والفلاحين والمتعطلين بأنهم عماد الوطن ، وبما أن حب الوطن من الايمان فان عليهم أن يحبوا الذل والجوع والفقر والمرض والتشرد والجهل ، وأن يشكروا الله على ذلك .

حب الوطن يقتضي حب الذل والجوع والفقر والمرض والجهل



قال الراوي :

إن الله عز وجل، حين خسف الأرض بالبشر استثنى ما حول العرب من الأمم أكراماً لهم وتعظيماً لشأنهم . غير أن الصهاينة على أرض فلسطين ، لعنهم الله ، رأوا أن بقاءهم وفناء غيرهم دليل على أنهم شعب الله المختار الذي يحق له أن يستعبد بقية الأمم . وقد سرت هذه الأوهام في نفوس القوم بحيث لم ينجح في انتخابات الكنيست إلا الحاخامون والمتعصبون ، فتألفت منهم حكومة عقدت مع زعماء الكنيست عدة جلسات سرية أعلن بعدها سقوط حكومة اسرائيل وقيام مملكة يهوذا التي وضعت بروتوكولات اقتطف لكم منها بعض ما تسرب الى المسؤولين . قال زعيمهم :

« إن مملكة يهوذا إما أن تكون امبراطورية تخلف السلطنة العثمانية أو لا تكون أبداً . إن يهوذا مملكة المطلقات الثلاث :

ـ المطلق اللاهوتي لأن يهوذا هو ربنا وحدنا الذي اخترنا واخترناه .

ـ المطلق التاريخي الذي يثبت أننا شعب الله المختار باعتبار أن اليهود عانوا كل محن الشتات وحافظوا على وجودهم .

ـ المطلق العسكري لأننا نملك القنابل النووية والهدروجينية والجرثومية ، ولدينا علماؤنا ومخابرنا وصناعاتنا .

ـ إن الله عاقب العالم لأنه كان يقف على الدوام ضد قيام مملكة يهوذا ، ليحافظ على مصالحه ضد مصلحة المملكة .

ـ إن مملكة يهوذا دولة جديدة ولذلك تلغي كل اتفاقيات دولة اسرائيل مع العرب ، سواء الاتفاقات السياسية والحدودية والاقتصادية .

ـ حدود مملكة يهوذا من الفرات الى النيل ، وهي تطلب الأرض نظيفة من السكان خلال شهر .

ـ كما أن مملكة يهوذا تنذر العرب بأن يقدموا اليها النفط والحديد وكل المواد الخام المتوفرة في أراضيهم الشاسعة التي لا يعرفون كيف يستغلونها وأن يفتحوا أسواقهم للمنتجات الصناعية العبرية .

ـ وعلى الحكومات العربية أن تقبل بتبادل السكان فترحل ما بقي فيها من يهود وتتلقى ما بقي لدينا من عرب .

أما الصحف العبرية فنشرت دراسات الاستراتيجيين الذين بينوا أن الولايات المتحدة لم تغادر هذا العالم قبل أن تزود ترسانات اسرائيل بأسلحة متقدمة تجعلها مخزناً حربياً جاهزاً . وان مرور خمس سنوات كاف لافساد ترسانات الأسلحة العربية وصيانة الأسلحة العبرية . وقال الاستراتيجيون ان الأسلحة وجدت لتستخدم ، وإن القنبلة النووية الثالثة في تاريخ البشرية يجب أن تلقيها مملكة يهوذا على العرب لتثبت لهم أنها ليست أقل جبروتاً من الولايات المتحدة . لكن العسكريين الصهاينة انحازوا الى رأي أعضاء الحكومة الاسرائيلية التي كانت قائمة قبل اعلان قيام مملكة يهوذا . فقد خاف هؤلاء أن يدفع اليأس العرب الى الاتحاد أو الى القيام بحرب انتحارية ، فاكتفوا باحتلال منابع البترول وزودوا الايرانيين بأسلحة خفيفة لشن حرب تعتمد على موجات بشرية كثيفة تستطيع أن تصل الى الأماكن المقدسة وتحتلها ، وذلك لمشاغلة العرب عن مهاجمة

الحاميات والمواصلات العبرية عند منابع النفط . ولكي يزيدوا في رعب العرب ألقوا قنبلة ذرية في الصحراء بين مصر وليبيا لكي يرتعب المصريون فيتخلوا عن صحراء سيناء ، وتخاف دول المغرب العربي فتقدم لمملكة يهوذا موادها الخام .



قال الراوي :

حين سربت مملكة يهوذا بروتوكولاتها الى المسؤولين العرب ، كانت كل دولة عربية مشتبكة في حرب مع جارتها العربية لكي تتوحد معها . لكن هذه الحروب الوحدوية اقتصرت على اشتباكات الحدود التي افتعلها الحكام ليحافظوا على كياناتهم لأنهم خافوا أن تؤدي الحروب الطائفية والعقائدية في تداخل الى تبديل الخرائط السياسية . ولم يكونوا يحسبون حساباً للدولة العبرية اعتماداً على المعاهدات التي أبرموها في المؤتمر الدولي الذي انعقد لحل مشكلة فلسطين أول عام ١٩٩٩ .

وهكذا أذاعت الحكومات العربية بأن العدو الغادر يهدد الأمن والسلام غير عابىء بالعهود والمواثيق . وكانوا يذيعون هذه المعاهدات و يعلنون تمسكهم بها إثر كل غارة تقوم بها الطائرات الصهيونية لضرب المعامل والمصانع والمزارع وحتى التجمعات السكانية مما زاد في الفوضى والبلبلة والتشرد . ولكي يتجنب حكام الاقطار والدويلات وأمراء المؤمنين أي اجتماع فيما بينهم يلزمهم باتخاذ اجراءات رادعة فقد أوكلوا الى تركيا واثيوبيا أمر التفاوض مع مملكة يهوذا ، وحمدوا الله أن الدول الكبرى غائبة حتى لا تتدخل في شؤونهم فتفرض عليهم أي موقف مشترك .

وانصرفوا الى ضبط الرأي العام في الداخل . فجمع كل حاكم مثقفي قطره ولقنهم توجيهاته الفكرية ، ثم عقد مؤتمر عام للمفكرين العرب في الصومال ، بحثوا خلاله في العمق أهم مشكلات الأمة العربية ، ثم أصدروا بيانهم الختامي في احتفال مهيب تناقلته كل الاذاعات والصحف العربية ، وفيه بلوروا مشكلات الأمة العربية بما يلي :

ــ صدمة الحداثة بين الثابت والمتحول في الفكر العربي .

ــ جدلية التفاعل بين البنية الفوقية والبنية التحتية في المجتمع العربي .

ــ اشكالية الأصالة والمعاصرة أو الابداع والاتباع أو الدين والدولة .

ــ أسبقية التنظيم على الثورة أم تبعية الايديولوجيا للواقع ؟

ــ هل الاقتصاد العربي المشترك شرط للوحدة أم نتيجة لقيامها ؟

ــ الوحدة والتحرير : هل يترافقان أم يتخالفان ؟ وما هو مضمونهما الثوري ؟

ــ ما هو دور البراكسيس في كون الوحدة حصيلة تناقضات الواقع العربي أو كونها حلا لهذه التناقضات ؟

ــ هل يتم تحرر المرأة بتخفيف ملابسها أم بتغيير وظائفها ؟

ــ يعلن المثقفون إيمانهم بكافة الايديولوجيات العربية لأنها تحقق حرية المواطنين وحماية الأوطان .

لقد حمل البيان المشترك للانتلجنتسيا العربية كل هذه المشكلات الفلسفية المعقدة التي يزخر بها الفكر العربي في مشارق العرب ومغاربها . كما كان حصيلة التوافق والتطابق بين حرية المثقفين وحرية المخابرات ، لذلك جرى نشره على نطاق واسع لتنوير الرأي العام الجاهل . وأعلنت الحكومات ان مسيرات شعبية سوف تستقبل وفود المثقفين في كل قطر . فتوجه الناس الى المطارات ، غير أن الدهماء والعوام ممن تجمهروا على طريق المطارات في كل قطر تلقوا وفد بلدهم بالركل والصفع دون تقدير لدور الفكر في تنوير الواقع . وكان منطق العامة أن هذه السفسطة البيزنطية تهدف الى شغل الشعوب عن النضال بمناقشة نظريات النضال . وهذا شأن العامة في قصر نظرها وسرعة اندفاعها . فلو عمد المثقفون الى محو الأمية ورفع مستوى التعليم وتبيان حقوق المواطن وحدود الحكومة لما استقبلهم الناس بهذه الصورة القبيحة ، خاصة وأن بيان المثقفين نوه بمبادرات الولايات المتحدة ومداخلات أوروبا الغربية ومساعدات المعسكر الاشتراكي في الوصول الى الحل السلمي عن طريق المؤتمر الدولي . مما ذكر الناس بعهود التبعية والتخلف .

ماذا قال البيان المشترك للانتلجنسيا العربية والذي هو حصيلة التوافق والتطابق بين حرية المثقفين وحرية المخابرات ؟

قال الراوي :

وقد اشتد هياج الدهماء حين سمعوا من اذاعة العدو أن المظاهرات قامت في مملكة يهوذا أياماً متواصلة وأن جنرالات الصهاينة اعتقلوا الحكومة وأعضاء الكنيست وأعلنوا حل مملكة يهوذا والعودة الى حكومة اسرائيل . وتفصيل ذلك أن عددا من الطيارين العرب اتفقوا سراً أن يقوموا بعمليات انتحارية من أقطار عربية عديدة حتى لا ينفرد العدو بقطر واحد . وقد استطاعوا اصابة أهداف عديدة . وقد عثر مع الطيارين الشهداء على انذارات للعدو باستخدام أسلحة الدمار الشامل إذا ظلت حكومته تعربد في الأرض العربية وتتحكم بثرواتها . كانت الانذارات موقعة باسم « الحركة العربية الواحدة » . وما ان تسامع الناس بها حتى اندفعوا الى مراكزها وتجندوا تحت لوائها دون أن يعرفوا إن كانت النظرية تسبق التنظيم أم لا □



الوحدة الابداعية

وتائر وأوتار

أنيس الجزائري

■ أن تكون شاعراً ، فأنت ، شئت أم أبيت ، سكّين أو خنجر أو سيف ...
وأن تكون ناقداً ، فأنت ، شئت أم أبيت ، مبرد مسنون ...

وكلا الشاعر والناقد ، دفقة من عطاء المجتمع ، بكل مكوّناته ، قد يكون القطرة التي يضيق الكأس بها فلا يقبلها ، فتضطر أن تسيل على جوانبه ، كدمعة حزن على ما استقر في هذا الكأس فأترعه ، وربّما أفزعه . أوَما سمعت بمن يقبّل أحذية الفزّاعات التاريخية ؟!

فهل يمكن للشاعر والناقد أن يكونا القشّة التي تقصم ظهر البعير ، فتسقط على الأرض ، منبتها الأول ومستقرها المكين ؟!

ترى .. هل يتحوّل السكّينُ الى مسكين ، والخنجر الى خنصر أو سبّابة أو إبهام يستعمل للبصم على (نَعَم) وما تجرّه من (نِعَم) ؟!

أم هل يتحول المبرد المسنون الى مشرّد مجنون ... ما لم يكن تاجراً في سوق (الإنفاق) الكلماتي ، والنفاق الاجتماعي والسياسي ؟!

من هنا نريد أن ندخل في موضوع (الوحدة الابداعية .. وتائر وأوتار) مفترضين أن الشاعر لا بد أن يكون ناقداً ، بالمفهوم العام ، من قبل أن يلج محراب الأشعار ، وان الناقد لا بد أن يكون شاعراً ، بالمفهوم العام ايضاً ، من قبل أن يفترسه النقد والنقر والنقط على الحروف .

فكلاهما هو المبدع المقصود في هذه الوتائر ، وكلاهما العازف على هذه الاوتار .

ترى .. هل ستضبط الوتائر مسارها ، لتبقى وتائر ، وربما بواتر ؟

وهل ستستجيب الأوتار لمسّ العازف المجنون ، وربما المسعور منذ أن وَعَظَه وَعَضَّه الحجّاج من قبل ثلاثة آلاف جيل وجيل ؟

ذلك خيال بعيد المنال ..

ولكن بحسبنا أن نحاول التثبّت من القضية الابداعية ، بمظهريتها القشرية الخشنة ، وجوهريتها الباحثة عن المكامن الفاحشة الاستيقاظ .

• •

المبدع الذي يسعى لتجاوز أسس ثقافية ، ومرتكزات حضارية ، ليس معنياً ، بالضرورة ، أن يسعى لتثبيت أسس ثقافية بديلة ، ومرتكزات حضارية غيرية ، لأن هذا التثبيت لم يقم به واحد من المبدعين الخلاّقين عبر عصور التطور البشري ، بل أن الذي ثبّته اولئك الذي وقعوا في دائرة تأثير المبدعين ، فصنّفوهم ، ودرسوهم واستخلصوا منهم ولهم تصنيفات صنّفوها ، وربما خيالات تخيلوها ، وهذا لا يعني أن اولئك الواقعين في قبضة التأثر ، قد بعدوا عن الحقيقة ، بالضرورة ، ولكنه يعني ، بالضرورة المؤكدة ، أنهم نسجوا للمبدعين ثياباً خالوها متناسبة مع حجومهم ، فقسموهم على مدارس ثقافية ، ومناهج ابداعية ، وأنماط حضارية ، توحي لنا أحياناً ،

بتصنيفات المشرفين على حدائق الحيوان للحيوانات التي تقع في قبضتهم فيقسمونها على اقفاصها المتناسبة مع حجومها واحتياجاتها . على أن في هذا المثال شيئاً من الخلل ، لأن المشرفين على حدائق الحيوان يتعاملون مع موجودات مُسَلْسَلَة طبيعياً ، وليس الأمر كذلك مع المتعاملين مع الناتج الابداعي لأمة من الأمم ، أو للانسانية كلها ، ولكن ، وعلى الرغم من ذلك ، يبقى بين الموضوع والتمثيل ، وجه الالتقاء ، وهو أن الحيوانات والمبدعين ، على وجه سواء ، لم يكن لهم رأي في هذه الاقفاص التي حبسوا بها ، لأءمَتْهُم ، أم لم تلائمهم . ثم ... تتوتر الوتيرة ... لتستقيم وتائر الاوتار ...

° °

المبدع ، دائماً ، في مواجهة حادة مع مجموعة شواخذ تكوينية ، هي في حقيقتها ، مثار التفاعلات الثقافية لديه ، وما يبدعه في ميدان الفعل الاجتماعي والسياسي ، عبر الناتج الثقافي ، وكذا في مواقع التأثر السيسيولوجي المتناغم مع ذات اشتعالات المبدع وانطفاءاته .

والمبدع في كل هذا ، نقطة التلاقي المفتوحة على الفكرة المنبلجة في مستوى المضمون الابداعي ، ثم مستوى المفردة الاخلاقية والاجتماعية والنفسية ، ثم ما تمليه هذه الأخيرة عليه من تداعيات التوهج الانساني الذي يفرض عليه الاستمرارية ، وبرضاء كامل ، ديمومة الحركة الابداعية ، بالتملي في متحر الواقع ، حيث تحز سكين الشاعر التي براها مبرد الناقد المستكن فيه ، حتى لا تستعصي على المبدع شخبة دم هو في حاجة الى قراءتها ، واكتشاف تضاريسها ، وايحاءاتها في القوة والضعف ، في السلب والايجاب ، في حرارة الحز ثم في برودة الموت .

ان قياس قدرة المبدع على صياغة تلك التوهجات ، وبؤرتها في القطب التاريخي الذي يستقبلها ، تتوقف ، بالدرجة الأولى ، على فهم التاريخ ، ذلك التاريخ الذي يجب أن يتواجد بصراحة كاملة ، قد تكون على درجة عالية من الإيلام ، إيلام ناتج عن إعلام عار لمجموعة تفاعلية للأحداث والوقائع والإرهاصات والنبوآت الفكرية العامة ، والفكرية الخاصة في الاجتماع ، والأدب ، والسياسة التي تحركت مع المسار أو ضده ، على حد سواء ، ثم في ذلك التناغم الوتري مع أمواج الشخصية الوطنية والقومية والانسانية وتموجاتها اللاحقة .

ولا شك في أن الابداع ، يأتي في الدرجة الأساس من معرفة سر الأسرار أو السر الجوهري في اشتعالات المبدع وانطفاءاته ، في تقدمه وانكفائه ، التي ، لكل وجه من وجهيها ، تأثيره المطرد ، كما المتعاكس ، في الناتج النهائي ، المسمى بالابداع .

وبعبارة أخرى ، ان هذا الابداع ، لا يمكن كشفه ، إلا بالبحث عن البعد الثالث ، الذي هو غَلْغَلَة المستقبل بمأثور الماضي ، لا العكس ، لأن المسألة هنا ، ليست مسألة اطراد بمقدار كونها مسألة تعاكس ، فالاطراد لا يعني الابداع ، إلا على وفق رؤية خاصة ، تركن الى الراحة النسبية ، إذ لا راحة مطلقة ، وهذا يعني أن الاطراد يقود الى الاستسلام التام للمبادىء والقيم الفنية والحضارية الموروثة التي تقود حتماً الى فعل مبدع في حسابات حضارية قائمة ، ومؤسسات راصدة لمبادىء الاطراد ، وفي سياقات باحثة عن الاستقرار والاستنامة . وهكذا يعتبر أحمد شوقي وحافظ ابراهيم والزهاوي والرصافي مبدعين ، على حين تحرق أشعار أبي نواس ، والخبز أرزي ، وأمل دنقل ، و يوسف الخال ، وسعدي يوسف ، وأحمد مطر ، وربما ، الى حد ما بدر شاكر السياب ، وطعم الصاب والعلقم عند غالي شكري ، وحنا مينة ، و بعض مبدعي الأرض المحتدة .

هؤلاء المبدعون ، ونظراؤهم ، بغض النظر عن تصنيفات أقفاص حدائق الحيوان ، ربما ، لا يلتزمون بالحركة الواحدة ، ضمن التعبير عن صيرورة الأمة وماضيها ، لأن الالتهاء بتأبين شخصية ما ، أو قضية ما ، أو وطن ما ، ليس بالضرورة فعلاً ابداعياً ، كما أن الالتهاء بدغدغة الكروش ، ومداعبة العقد النفسية للممدوحين ، كأشخاص وكقضايا ، بتصريح و بتلميح ، هو ابتعاد غير موضوعي ، عن موضوعية التاريخ ، وما تقبله خلاياه من اشعاعات المعالجات الجذرية للأمراض المتوطنة فيها ، بسبب التلوث التصفيقي التهليلي ، للمطاردة الوحشية للانسان صانع التاريخ ، و باعث الحياة في خلاياه .

وانما الضرورة تقتضي أن يكون المبدع ، مفصحاً عن جمال ، وأن يكون ذا نظرة عامة ، لكل جزئيات التكون الاشكالي الذي يراد الافصاح عنه ، افصاحاً يسبب للمبدع ، حتماً ، حزناً وأسفاً شديدين ، لأنه أراد أن يكون مبدعاً ، وأن يسير ضمن الاطار الوحيد لسلامة الابداع ، وهو عكس الحركة التاريخية من المستقبل الى الماضي ، لا اطراد تلك الحركة ، وهذا مبدأ مرفوض جملة وتفصيلاً لدى جميع الدوائر الكلاسيكية التي لا ترى ضيراً أن تقرأ الحاضر والمستقبل في خطوط الكف التي شكلها الماضي .

ان أعظم ما يمكن أن تنجزه تلك الدوائر ، أن تطالب المبدع بتحريك عناصر الإثارة في كيان الأمة ، بتسطيح الخطاب المادح الهاجي ، وليس من حقه أبداً أن يقترب من أسوار ما يجري في ميدان الفعل السياسي والاجتماعي والاخلاقي من انحرافات عن جوهر عناصر الإثارة تلك ، وعن مبادىء قيام الوجود الوطني والقومي والانساني للحرية ، وللمبدع ذاته .

و بحسب هذه الدوائر ، فان على المبدع ان يتحرك بنمطية مسلكية ، تشبه الى حد بعيد نمطية وظيفة الشرطي المسلكي ، الذي عليه أن يصطف كل صباح ، أمام مديره ، و بضمن طابور زملائه في الوظيفة ، ليهتف حين ينادى عليه رقماً ، أو اسماً : (تمام أفندم .. موجود) .

وهذه النمطية المحنطة ، يجب أن تكون سلوك المبدع بغض النظر عن حركة ذاته ، وهذا الفرض ، هو بحد ذاته ، تناقض فاضح مع الابداع ، ولذلك فان الحركة الاطرادية التي تسعى لتثبيت نمطية السلوك في نفوس المبدعين ، تقع في تناقض صارخ ، لأنها تطلب من المبدع أن يثير في الأمة عناصر القوة والاثارة ، وتمنعه ، في التالي ، من ممارسة حقه في النظر الشمولي العام لتلك العناصر ، التي لا يمكن ان تتمثل إلا في الواقع ◁

تقسيم المبدعين على مدارس ثقافية ومناهج إبداعية توحي لنا بتصنيفات المشرفين على حدائق الحيوان

◄ السياسي والاجتماعي ، والسلوك الحقيقي للدولة ، ككل ، وللحكومة خاصة ، تجاه عناصر القوة والا ثارة التي يراد من المبدع أن يفصح عنها ، بجمالية تتيح له أن يظل في مربع الابداع .

ان إزالة هذا التناقض لا تتم إلا بأن تكون للمبدع حريته في أن يتحرك ضمن خطين متفقين وغير متناقضين ، في الانطلاق والهدفية ، بغض النظر عن المسافة التي يحتلها أي من هذين الخطين في حركة ذات المبدع وهواه . وكلا هذين الخطين لا تحدده قيم السلف وقواعده الابداعية ، ولا معايشة تلك القيم والقواعد ضمن الحركة الاطرادية في السياسة والاجتماع والثقافة . بل تحدد هذين الخطين حركة المبدع الذاتية ، في الأجواء والميادين التي تنبثق من إطاره التكويني ، ومن ألوانه الخاصة ، حتى لو صار تلك القطرة التي فاض بها الكأس ، أو القشة التي ستكسر ظهر البعير . لأن المبدع يستلهم حركة الزمن ، لا حركة السّلف الماضين ، وذلك ضمن اضطلاعه بمهمة تأسيس التجاوز والمرتكزات الجديدة ، ولا بد له ــ في هذه الهدفية النبيلة ــ ان يفهم ظروف المجتمع ، لا أن يكون واحداً ، مجرد واحد ، من القطيع ، يثغو حين تثغو الخراف ، و يعلف حين يقدم له العلف ، كما أن له ، أو عليه ، أن يفهم مجموع التحولات ، لا الاجتماعية فحسب ، بل المجتمعية .

و يتضح من هذا ، أن الخط الأول هو المتمثل في الوظيفة التي تتصل اتصالاً موضوعياً مباشراً بذات الشخصية ، كوجود اجتماعي له قيمته ، وتأثيراته المباشرة على حركة العام ، وكمضمون ومحصلة ، في آن معاً ، لجميع المعطيات التي يفرزها واقع حركة الفعل العام ، الوطني والاقليمي والعالمي ، من حوله .

والخط الثاني ، هو المتمثل في الوظيفة الحضارية التي تنتقل بالشخصية الوطنية ، كوجود اجتماعي ومضمون حضاري لمعطيات الفعل العام ، من الحركة النمطية المفروضة ، وهي الحركة ذات الامكانات والطاقات والمستلزمات والقوى المحسوبة ، الى امكانات الفعل الموضوعي الحضاري الجديد .

و بين هذين الخطين ، وعليهما ، يتحرك المبدع ، بعقله وأدواته الأدبية ، ونتائج مجابهته لتكوّنه الثقافي ، ليصوغ الجمال ، وصولاً الى سياقات الأهداف العليا التي ، اذا تحرك المبدع بحرية خلاقة ، لا بد ان يصل اليها ، على صعيد الذات الوطنية ، والقومية ، والانسانية .

فكيف نكوّن من هذه الوحدة الابداعية ، وتائرها وأوتارها ، باتجاه صياغة الأمة الحضارية ، وصولاً الى المبدع الذي يحمل ذهنية العام الحضارية ؟ و بالتالي : كيف يكون ذلك المبدع حلقة وصل ، يصل بما عنده وما يمتلكه من أدوات معرفية كافية في تصوراته الفكرية ، و بين تعميق الشعور المشدود ، أبداً ، الى ميدان الفعل الحضاري ؟

تلك هي المسألة المشكلة ..

مشكلة ، لأن ليس ، ثمة ، قواعد متفق عليها وصولاً لحل أكمل وأشمل ...

نعم .. هناك رصد للابداع باتجاه حركة التاريخ ، وحركة الأمة ضمن التاريخ .

ولكن .. من يستطيع أن يحدد حركة التاريخ ؟ ومن يستطيع أن يحدد حركة الأمة ؟

واذا أمكن الوصول الى استنباط قواعد عامة لكل ذلك ، فهل نعيد الحيوان الى قفصه ثم نتركه هناك ، ونرقب نموه ، فصيلا ، ثم عجلاً ، ثم ثوراً أو بقرة ؟

وأين هو الابداع في هذا ؟

هذا الذي لا يتضمن الا الاستمرار ، وحفظ الأنواع المألوفة المعلوفة .. أم ماذا ؟

إن تحدد الابداع باتجاه حركة التاريخ ، و باتجاه حركة الأمة ضمن إطار التاريخ لا يمكن أن يتم ــ فيما لو اتفقنا على ملاسة الافتراض ــ إلا بفهم عميق ودقيق ، من قبل المبدع قبل غيره ، لمكوناته الثقافية التي يتصافح معها كل حين ، حتى إذا أعياه

◆ **المبدع يستلهم حركة الزمن لا حركة السلف الماضين**



مصادرة الفعل الاجتماعي والفردي والابداعي ناتج طبيعي وعلمي لاستنامة الأمة إلى الماضي

التصافع ولجأ الى التصافح ، تحول الى النمطية المسلكية التي قد تنتج شيئاً يوضع في خانة الابداع بضمن سياق اصطلاحي خاص ، ليس ، بالضرورة ، نزيهاً في فهم ، و بالتالي في التعبير عن ، الايصال الحضاري ، ما بين ذات المبدع ، وذات الخارج عنه .

وهذا تؤيد أغلب الأدبيات السياسية والاجتماعية والفكرية ان المبدع مكلف بالتوغل إيجابياً في بطون تواريخ المستقبل ، عبر استشراف واستضاءة منطلقين من احساس رهيف دقيق ، بما كان ، وبما هو كائن ، وبما يجب ، أو يفترض ، أن يكون .

وهذا التوغل خطوة في حقل ملغم ، يؤذن بالخطر ، ولكنها ، على أية حال ، خطوة واحدة ، مرفوقة ، من قبل ومن بعد ، بتحديات جديدة هي مستويات الهبوط الذي سيطرأ حتماً على فكر الأمة ، في مواجهة هذه الخطوة الخطرة ، أو الخطرة (المخطوءة) في نبضات قلب الأمة الموروث ، حين تتم محاولة مصادرة الفعل الاجتماعي والفردي الابداعي .

وهذه المصادرة ناتج طبيعي جداً ، وعلمي أيضاً ، بمعنى من المعاني ، لاستنامة الأمة الى الماضي ، استنامة لا استفادة ، استنامة فكرية ، وأيضاً فنية .

ففي الوقت الذي ظهر فيه الاسلام ، حاول هذا الدين القضاء على كثير وكثير من قيم الجاهلية ومألوف عاداتها ، ودخل الناس فيه أفواجاً أفواجاً ، في الوقت نفسه ظلت استنامتهم الى قيم العصر الجاهلي في أحسابه وأنسابه وقيمه الفنية ، وتدريجياً عادت تلك القيم لتتغلغل في شرايين ما عُرف بالثقافة الاسلامية ، حتى صار مقياس الابداع الاستفاءة الى إظلال الشعر الجاهلي ، والعادات الجاهلية ، ووقوفاً على أطلال ، وتفاخراً بالاحساب والانساب ، وتبجحاً ببطولات لم تكن سوى غارات يقتل فيها العربي عربياً مثله ، لتدوم حرب البسوس أربعين عاماً قبل الاسلام ، بسبب ناقة رعت كلأ في مرعى غير مرعاها ، ثم لتستمر فيما بعد الاسلام ، و بسعي حثيث من المؤسسة الخلافية ، ورنين ذهب بيت المال ، على صور جديدة ، أكثر بشاعة وفظاعة ، ما بين العدنانيين والقحطانيين ، وما بين أهل الشام وأهل الحجاز وأهل العراق .

ثم يتحول وأد البنات الى وأد (حضاري) بمصادرة الأنثى ، ووأد حقها في أن تكون انساناً ... و يتطور وضع (الرقيق) ليصير مجالاً للتفاخر عند السادة الأغنياء .. قل لي كم عبيدك ورقيقك .. أقل لك أنت من .

ثم تتحول عبادة الأصنام والنيران الى عبادة الخليفة ولمعان سيف مسرور .. كل هذا .. وغير هذا كثير ... والناس قد دخلوا دين الله أفواجاً أفواجا !!

وعلى الصعيد الفني أصبح مقياس الابداع هو احتذاء شعر الجاهليين ، بطريقة البناء اللغوي ، وطريقة المضامين ، التي أضيف اليها ، لمقتضيات الارتزاق المفروض ، والخلاص من الخوف ، مدح الخليفة ، وأحياناً أصغر جلاوزته . حتى إذا ظهر مبدع عظيم ، هو ابو نواس ، مستجيباً لدواعي الحركة التاريخية ، والحركة المجتمعية ضمن اطار الحواضر الجديدة وتفاعلاتها الفكرية ، شحذت المؤسسات الحاكمة ألسنة فقاهتها الطارئة لتفسيق ابي نواس ومصادرة إبداعه . وهذا ما حصل مع كل المبدعين على امتداد تراثنا العريق (؟!) حتى مضى المتنبي العظيم وهو يقول :

« ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى
عدواً له ما من صداقته بُدّ »

علماً بأن هؤلاء المبدعين ، وفي شتى فنون المعرفة القديمة ، لم يحاولوا كسر المرايا ، بمقدار ما حاولوا أن يثبتوا صورهم على صفحتها المصقولة سلفاً .

هؤلاء حاولوا أن يتمددوا تمدداً تاريخياً اطرادياً ، بمعنى أنه منسجم مع التحولات الحضارية الجديدة ، آنذاك ، ولم تصل همتهم الى الحركة التضادية للمألوف المعلوف ، إذ لم يكن في شوط مكوّناتهم الأساس غَلْغَلة المستقبل في مفاصل حاضرهم بله ماضي أمتهم . وعلى الرغم من ذلك ، فقد أتخمت المكتبة العربية بالعديد الكثير من الكتب القديمة و (البحوث) الحديثة المصبوغة بصبغة الدراسات الاكاديمية والعلمية ، وهي تتشنج في استنفار كل مفردات الدس والافتراء ، واللعنة الموجبة لاعادة قتل الأموات ، ونبش قبورهم ، وتمزيق الأرحام التي أنجبتهم ، كما فعل الإمعات ، وما أكثرهم ، بأبي نواس ، وكما فعل طه حسين بالمتنبي العظيم .

ترى .. هل لنا أن نتخيل أية مستويات هابطة سيصل اليها فكر المؤسسات والقيمين عليها .. لو تجرأ أولئك المبدعون .. فحطموا المرايا الموروثة ؟!

من هنا ندرك أن استنامة الأمة ، أو قل العقل الجمعي ، الى الماضي ، عادة متأصلة ، بغض النظر عن كونها مريحة ومربحة ، ربما .

وهكذا يبدو لنا طبيعياً جداً ، ظهور (كاسيتات) الحرب ، التي نشرتها (الناقد) في عددها الأول ، وكذلك كل صور الحرب المعلنة والمخفية ضد كل ما هو جديد وحديث ، حتى إذا مضى ذلك الجديد والحديث في الزمن ، فأوغل فيه ، أو توغل ، وصار (قديماً) وصار (عتيقاً) أصبح محترماً ومعترفاً بوجوده ، بشكل من الأشكال ، إلا إذا كان حرّيفاً حَرافة تسبب حقداً تاريخياً تَتَلَبَّسُه ، عادة ، صفة (القداسة) ، ومن غير تلك الحرافة يكتسب ذلك الجديد والحديث بقدمه وعتاقته ميزة لم تكن له حين كان جديداً وحديثاً ، هذه الميزة لا تنبعث منه بمقدار ما تنبعث من الاستنامة التي تظل مريحة لأصحابها ، حتى لو زال الظل ، وهبّ الهجير .

ومن هنا فإن كل جديد وحديث بحاجة الى نبي ، ليس ، بالضرورة ، ان يكون نبياً سماوياً ، بل الاجدر به أن يكون نبياً أرضياً ، ترابياً ، مدركاً أنه سيجبر على أن يلعق دماء منحره .

أو ما سمعت انهم سَمّوا أحمد بن الحسين بالمتنبي ، منذ أن حمل خشبته في بادية السّماوة ؟ وأنهم قتلوه على بوابات وطنه ؟

فهل من يتقدم بخطواته الوثيقة ، المطلقة الوثاق ، نحو الشفرة التي احتزّت رقبة يعقوب بن السّكّيت ، وفيكتور هيجو ، ومئات غيرهما ؟

هل من يتقدم كي يحل تلك المسألة المشكلة ... فيحقق الوحدة الابداعية في وتائرها وأوتارها ؟! و يبقى خالداً ..؟! ◻





الحضور الجنّي
بين ايروس وثاناتوس

جبرا ابراهيم جبرا



■ يُدهش المرء حين يرى لوحة لعلي طالب يكون فيها وجه الشخص المرسوم مستديراً بكامله نحو المشاهد ، كما في لوحته « نظارات بيضاء » ، أو لوحته الأخرى « إنسان يورق » . هنا خرج الرسام على طريقته دفعة واحدة ، وبدا كأنه يخون ذاته ، أو كأنه يحاول إقناع نفسه بأن من الضروري ان ينوّع على شكل تعلّق به طويلاً ، حتى أصبح لصيقاً بمعانيه الخاصة ، مهما انغلقت .

فعلي طالب من دأبه ان يرفض مواجهتنا بشخوصه ، نحن المتعاملين معهم : إنه يجعلهم يأتون جمهورهم موار بة ، فلا يرى المشاهدون منهم إلا البروفيل . نحن هنا لا نُستدرج للمشاركة في ما يجري في اللوحة ، لأن الفنان يؤكد على عزل ممثليه عَزلاً يقتضيه الموقف الدرامي المتمثل في كل لوحة . وهو موقف ينغمر فيه أصحابه حتى التلاشي ، ولا يهمهم من الناظرين إليهم أن يفهموا بالضبط ما هم غارقون فيه .

ولكن الدراما لا تفوتنا . بل ان الفنان يجعلنا شهوداً عليها ، أدركنا أم لم ندرك حقيقة العوامل المصطرعة ضمن إطار اللوحة ــ الذي هو ، في حقيقة الأمر ، إطار مسرحي صرف ، بكل ما يستتبع به ذلك من تأو يل .

ومن هنا هذا الوجه الجانبي الذي يتواتر في أعمال علي طالب : وهو بروفيل غامض أساساً ، لأن احتمالات المعاني التي شحنه بها الفنان كثيرة ومتداخلة . وهو يغدو على أشدّه غموضاً ، و بالتالي إيحاء ، حين نكتشف ان هذا البروفيل هو وجه وقناع معاً : هو حقيقة واقعة ، وهو رمز لشيء ما وراء هذه الحقيقة . والحقيقة والرمز هنا كلاهما أقرب إلى المأساة ، وقد يكونان في القلب منها .

غير أنهما في حالات نادرة ، لا سيما في فترة متأخرة ، قد يقار بان التفاؤل ، فيبدو البروفيل قادراً على استيعاب أسرار الجيل الواعد بسحره ، و يتداخل الليل والنهار إيحاء بانتفاضات الحياة ، كما في لوحة « لقاء مدهش » . وهو حقاً لقاء مدهش ، لأن شيئاً كالحب (و يا للغرابة !) يكاد أن يتجسّد ، لأن شيئاً كاندماج الذات في ذات أخرى يكاد أن يتحقق . وذلك في عالم يضطرب في ذهن الفنان ، حيث عنصرا الوجود الانساني ، كما في لوحة « رجل وامرأة » ، قد يستلقيان في فراش واحد ، ولكنهما قريبان متنائيان ، بروفيلان بلا جسد يشيح الواحد منهما عن الآخر ، و بينهما هوّة لا تُردَم تقاس بآلاف الأميال ، رغم الفراش الذي يضمهما .

والبروفيل هنا رمز هذا الفصل الرهيب ، هذا العزل بين الوجه والوجه ، لا يتقن ملأه بالتناقضات أحد كالفنان علي طالب . وفي الجمع بين البروفيلين تصوير للمفارقة الأليمة ، بكل سخريتها الجارحة ، التي يعبّر فيها الفنان عن وضع إنساني هو في صُلب الدراما المتكررة في لوحاته . وهي دراما مقلقة ، تثير تساؤلاً مستمراً ، وتطالبنا بإعادة النظر في أعماقنا وتجار بنا رغماً عن أنفسنا .

ولسوف نرى هذه المفارقة بشيء من الوضوح في لوحة « زيارة بائسة » . تمنّيتُ لو ان الفنان لم يكشف اللعبة بهذه المباشرة اللفظية في العنوان . هذا الجسد الانثوي ، الذي فقد رأسه (بأكثر من معنى ، ولا شك) ، يجيء زائراً صاحب بروفيل لا نعرف بالضبط أمستيقظ هو يستقبل زائراً ، أم نائم يستقبل طيفاً طارقاً . ولكن الزيارة في كلتا الحالتين أمر غير متكافىء ، ينبىء بالكارثة . هذا البروفيل قد عانى دهوراً من الانتظار ، والمرارة ، والضياع . وحين يأتيه الجسد / الطيف ، ثمة ما يشبه الفاجعة يملأ الغرفة / المسرح ، فالحب قد سبقه الموت . وتحوّلت قصيدة الحب الممكنة إلى قصيدة رثاء . إننا في خاتمة المسرحية ،



لا ريب . وفي هذه « اللقطة » الأخيرة التي أتاحها لنا الفنان ، لخّص مشاهدها السابقة كلها ــ وأبقانا في اللحظة النهائية من الخوف والشفقة ، تلك اللحظة التي سوف تتجمد في الذهن دهراً لا تقيسه مقاييس الزمن .

في حوارية أفلاطون « المأدبة » (سمبوزيوم) نلتقي ديوتيما ، تلك السيدة الحكيمة التي تريد أن « تعلّم » سقراط نفسه أهمية الحب وخطره ، وتقول له : « ايروس جنيّ مريد » .

وفي الحديث عن أعمال أي فنان له شأنه ، قد نتذكّر هذا القول ، بإيحاءاته كلها ، رغم الأشكال التي يتنكّر فيها هذا الجنّي ، ايروس ، ومنها حضوره أحياناً بشكل جني قد لا نستطيع ظاهرياً تبرير وجوده بين البشر وهم دائبون على ما هم فيه . والجني المريد يعمل فيهم سطوته . بل إننا نجد في العديد من أعمال علي طالب حضوراً غريباً لجني يبدو وكأن الفنان مرغم على استحضاره ، أو ملهم في استحضاره ، ليقول عن الفنان بعض ما يتعذّر على الفنان التعبير عنه ، ولا نعرف إن كان هذا الجني دائماً صلة بجني الحب ، ومدى ما يتماهيان أو يفترقان .

ولسوف نستعير هنا ما قاله فرو يد في أواخر حياته ، حين قرر ، تفسيراً لبعض سلوك الإنسان ، أن يفترض وجود غريزتين أساسيتين هما : ايروس ، وغريزة التدمير . وقال إن هدف الغريزة الإيروسية هو إقامة توحيدات أكبر فأكبر والإبقاء عليها موحّدة : أي هدفها هو الجمع . وهدف الثانية ، غريزة التدمير ، هو على النقيض من تلك ــ تقطيع الصلات ، و بالتالي تدمير الأشياء . وأطلق عليها اسم غريزة الموت ، ثاناتوس . وانتهى إلى القول إن إيروس وثاناتوس هما عنصرا الكينونة ، وإن كل عملية في الحياة هي مظهر من مظاهر الطاقة ، وإن ما من طاقة إلا وتصدر عن توتّر الأضداد ، و بخاصة التوتر بين ايروس وثاناتوس .

ولعلّ هذا يفسر ذلك التضاد الذي تضطرب به لوحات علي طالب : الحب يهدده الموت ، والموت يهدده الحب . و بقدر ما يفلح ثاناتوس ، يعود ايروس و يُبعث من جديد ليحيا ــ ولو ان

◆

البروفيل عند علي طالب وجه وقناع معاً حقيقة واقعة ورمز لشيء ما وراء هذه الحقيقة

◁



حياته أشبه أحياناً بحياة الجني الذي قد يحطم بقدر ما يبني ، وكأن عنصر الكينونة الواحد يتنكّر بشيء من زيّ العنصر الآخر .

ولذلك فإن هذه اللوحات تأبى تسليم نفسها لمعنى أحادي سهل . ولئن نجد فيها ما أسميه بهواجس النقيضين وهي تفعل باستمرار ، فإنها تجابهنا بضرب من الـ multivalence ، أي تعدد المعنى والغرض والإيحاء ، بحيث يتخذ الصراع بين إيروس وثاناتوس تعددية في الشكل والإيماء والمغزى ، تطالبنا بوعي متعدد الجوانب لما في قدرتها على استخراج المكنونات من اللاوعي الإنساني .

وهنا سنستعير رأياً في هذا الموضوع لا يقلّ أهمية عن فرضية فرويد . ولسوف نجد أن الفرضيتين تتكاملان على نحو ما . يقول كارل يونغ :

« عندما يتهافت « القناع » ، الـ persona (الذي هو الشخصية الظاهرة التي يريد صاحبها ان يُعرف بها بين الناس) ، تنطلق الفنتزة عفوياً وبقوة . وهذه الفنتزة ، فيما يبدو ، ليست إلا ما في النفس الجماعية من فاعلية نشطة . وهذه الفاعلية تصعّد من الأعماق محتويات لم يكن المرء يحلم بوجودها فيه . وكلما زاد تأثير اللاوعي الجماعي ، فقد الذهن سيطرته القيادية . ودون شعور منه ، يصبح الذهن مَقوداً ، وتتحكّم به تدريجيّا سيرورة لا واعية ولا شخصية . وإذا الشخصية الواعية تُدفع يميناً و يساراً كبيدق على لوحة شطرنج يحرّكه لاعب خفي . وهذا اللاعب هو الذي سيقرر لعبة القدر ، وليس الذهن الواعي وما يرسم من خطط ... » .

والقناع ، لدى هذا الفنان ، يبدو كأنه في انزياح مستمر ، كليما يطلق فنتزة العالم الداخلي هذا . وميزته هي في أنه يستطيع ، حين يواجه قماشه بالريشة والأصابع ، أن يدفع بالشخصية الواعية لإبراز ذلك اللاعب الخفي البارع ، الموزّع بين ايروس وثاناتوس ، بين الجمع والتوحيد ، و بين التفريق والتحطيم ، ليقذف برموزه وصيَغه بقوة الفنتزة المبدعة أشكالاً ، والمطالبة بتأويلاتها ، مهما تناقضت .

وأراني حين أتأمل أعمالاً من هذا النوع ، حيث الإدهاش والإقلاق يتلازمان حتى ليكاد المرء أحياناً أن يعلن أنه لا يفهم ، ولذا فإنه منفتح لكل معنى محتمل ، وحيث يتذكر ذلك الضرير المشهور : « أصدّق هذا الأمر ، لأنه مستحيل » — أراني أتذكر ما قاله يونغ في سياق آخر قد يتصل بما أنا متأمل فيه :

« لن يتصور إنسان أنه سيد هذا العالم إلا إذا كان مجنوناً ... ولكن الانسان يحاول ضرباً من السيطرة على التجربة ، بطريقتين اثنتين : من ناحية ، بحصوله على المعرفة والحكمة القصوى ، ومن ناحية أخرى ، بأن يُبدي إرادة قصوى لا يبلغها غيره . وقد صوّر كل من غوته ونيتشه إحدى هاتين الناحيتين . ففي « فاوست » يحاول غوته أن يحل مشكلة السيطرة من خلال شخصية الساحر العالم ، صاحب الإرادة المطلقة ، الذي يعقد اتفاقاً مع الشيطان لتحقيق السيطرة . وفي « زرادشت » يحاول نيتشه أن يحقق الأمر عن طريق الحكيم الأسمى الذي لا يعرف الله ولا الشيطان ، فيقف الإنسان — كما وقف نيتشه نفسه — وحيداً ، عصابيا ، لا ربّ له ولا دنيا ينتمي إليها ... » .

والفنان دائماً مأخوذ بضرب ما من هذا الجنون ، لا ليسود العالم ، بل ليسيطر ، في الأقل ، على تجربته لهذا العالم . وفي كل عمل فني كبير نجد فاوست ، صاحب الاتفاق مع الشيطان لتحقيق هذه السيطرة — وهو الاتفاق الذي سيجرّ به في النهاية ، ثمناً لهذه السيطرة ، إلى نيران الجحيم — كما نجد « الحكيم الأسمى » الذي سيقف في النهاية « وحيداً ، عصابياً » هجره ربه ، وهجرته دنياه . ونجد الفنان يحاول السيطرة ولكنه يصارع هذين المصيرين ، وتأتي أعماله سجلا لهذا الصراع الإبداعي ، بكل ما فيه من إمكانات الألم .

وكما رأينا قبل قليل ، فإننا في منطقة من الكيان الوجودي حيث تتجمد اللحظة في الذهن دهراً لا تقيسه مقاييس الزمن . وهو أمر يتردد في هذه الأعمال بشكل ضمني أحياناً ، و بشكل صريح أحياناً أخرى . فاللازمنية التي ترافق أحاسيس معظم اللوحات يجازف الفنان في النص عليها في لوحة « البروفيل والساعة » ، حيث الساعة المنبّهة فقدت عقاربها . ما عاد الوقت يُحصى ، وما عاد هناك من به حاجة إلى ساعة تنبّهه ، وهو اليقظان أبدا ، المحدّق بلا زمن في الغوامض التي ينتظرها في موضع ما من الكينونة تعدّى الأمل كما تعدّى اليأس ، وعلى العين أن تبقى مفتوحة الجفنين إلى ما لا نهاية .

ومن هنا كانت تلك اللوحة المسماة « في انتظار الدور » ، حيث القناع يغتصب الوجه الحقيقي — أم أن الوجه الحقيقي هو الذي يغتصب القناع ؟.. و يكاد البروفيل أن يصبح ثلاثة أرباع الوجه (يكاد يغامر بالمجابهة) ، حين تغافله أضواء المسرح وتسقط فجأة عليه ، قبل أن يحين الدور المزعوم . وهو دور سيتأخر كثيراً ، حتماً .

هو اليقظان أبداً المحدق بلا زمن الى الغوامض وعلى العين أن تبقى مفتوحة الجفنين إلى ما لا نهاية



إننا باستمرار أمام هذه الخشبة السحرية ، نتفرج على مشهد تتحكم به طريقة في الاخراج ــ في الاضاءة ، وتصريف الحركة ، وفرض الصمت لئلا يخرج الممثل عن حيّز الإيماء الصرف ــ هي طريقة فنان يريد اختزال عملية الإيصال إلى لحظات من الرؤية تنفذ إلى الوعي ، كسكين حادة ، بطعنة واحدة ، لا تفسر نفسها ، ولا تبرر دوافعها . وعلى حين غرة قد يظهر أمامنا وجه يختلف عن البروفيلات جميعاً ، وقد انبجس من بين أوارق نبتة مجهولة ، كما في « الإنسان يورق » . وأروع من ذلك هذا الوجه (في لوحة أخرى) الذي أخذ يتكامل بين أغصان شجرة : انه تحولٌ اسطوري من تحولات أوفيد ، وهي تحولات عشاق غلبوا على أمرهم ، فتحولوا إلى أشجار ، أو أزهار . ولكن التحول هنا يعود فينعكس باتجاه بدايته ، فتتحول الاوراق إلى انسان ، وتتكشف الشجرة عن وجهها البشري .

والذي يتضح لنا هو ان لوحات علي طالب محاولات متكررة لقول ما يبدو مستحيلا قوله نصاً : فمنذ البداية ثمة تضاد يستمر فعله في تجربة هذا الفنان ، وكأنه يستخرجه من أعماق الوعي ، أو اللاوعي ، ليوجد ذلك التوتر الذي رأيناه يملأ كل عمل فني مهم ، كل عمل لا تُستنفد معانيه مهما أطلنا الوقوف أمامه ، وترفض المعاني أن تتحدد لما فيها من طاقة على تعددية الإيحاء والتأويل . لوحاته إذن تعامل بارع مع تجربة تلحّ على النفس بنقائضها ، وتتملّص منها ، لكيما تعود فتلحّ ، وتتملّص من جديد ، تاركة كل مرة أثرها بشكل أو بآخر على القماشة ، وفي الذاكرة .

وهذا التضاد بين ايروس وثاناتوس ، بين مبدأ العشق والتوحيد ، ومبدأ التمزيق والموت ، يتردد في الرسوم على مستوى الذات ومستوى الآخر ، متزايداً في كثافة رمزه ، وشدة إقلاقه ، نافذاً بأثره كل مرة في نفس المشاهد على نحو يقارب الأ ثر المأساوي في الدراما . وإذ يستمر الفنان في التعبير عن ذلك المستحيل الجائش بلوعاته الغامضة ، بلونية أحادية يكاد يستعيرها من خصوصية الحلم ، يبدو وكأنه يتعمد تغليف مشهده الداخلي ، حيث التوحد والتمزق ، العشق والموت ، بأضوء غسقي لعله من ميزات التساؤل والتحرق بحثاً عن وضوح لا يجيء .

ولذا فإن البروفيل ، مثلاً ، الذي هو من موتيفات علي طالب المتواترة طوال ما يقرب من ربع قرن من الزمن ، يبقى مليئاً بغوامضه الموحية ، مليئاً بأسرار مأساته ، مسحوقاً ، متهماً ، رافضاً ، مؤكداً حضوره العنيد على نحو ما في هذه اللوحة أو تلك ، كعنصر من عناصرها ، إلى أن نراه في إحدى اللوحات وقد استأثر بفضائها كله ، مستوحداً ، متفرداً ، حابساً ضمن خطوطه ما يصر على التسرب إلينا من معاناته وتباريحه .

لقد بقيت أعمال علي طالب في قرارتها ، ولمدة طويلة ، مراثي ينوّع فيها الفنان على بضع ثيمات أساسية من ثيمات هذا العصر ، بأسلوب هو في النهاية أقرب إلى الموسيقى ، التي يبقى رنينها في النفس بعد أن تتلاشى أنغامها ، ليذكرنا دوماً بلوعتها ، وجمالها ، رغم ما فيها من مؤشرات البؤس ، والرعب .

ولكننا نرى في منحى الفنان الأخير تحركا يبتعد به عن الشوك والجرح ، ليقترب من الوردة والفرح ، ماثلاً في تحول اللون لديه من الأحادية الخضراء أو الزرقاء الهاجسة بالأسى ، إلى لهيب الأحمر وما يشوبه من أسود وأبيض ، الضاج بعنفه . ونحن لا نغفل هنا عن ان تمثال البورسلين ، في إحدى لوحاته الأخيرة ، محطّم ، وهو جسم إمرأة ، وان فوق هذا الجسم كائناً آخر : إنه هذا الـ « هو » البدائي ، هذا الجني ، المقحم حضوره علينا ، وأن الوجه النمطي الذي عرفته لوحاته القديمة يعود مجدداً في قفص من حديد ، وهو يعدّ الأ يام بشخوط على حائط عتيق كما يعدّها على جبينه المسطر ... ولكننا نجد أيضاً إيروس وهو يؤكد حضوره الشهواني مكافحاً بين العاشق والمعشوق ، و بين الشخوص النمطية العليا لرجال ونساء يتبدون في أشكال كهنوتية ، طقوسية ، ولعلّهم خرجوا للتو من الصحراء بصبّارها وأشواكها ، ليدخلوا الجنينة بأشجارها وأورادها . ثمة تخطيط قوي بالفحم والقهوة لوجه إمرأة تبكي دموعاً من دم ، وثمة عقرب رهيب من عقارب ثاناتوس . ولكن هناك الآن ايضاً وجوهاً كلها عيون وشفاه مضمخة ، مثقلة بالرغبة واللذة .

ولئن تتساقط المصائب على الانسان كالمطر من السماء في لوحة أخرى ، فإن ثمة وعداً بخلاص ما في هذه الشفاه والعيون ودرجات الزاقورة الجلجامشية المتلاشية في ضباب الزمن الاسطوري . ثمة سعادة ما هنا ، تتخطى الألم والعذاب ، رغم ما يهدد هذا الوهج العاطفي كله ، وذلك بالعودة إلى أرض أولى بدائية ، حيث قد يهجع الجني ، و يتمنع الحب على الموت .

و يبقى المتلقي أمام هذه الأعمال في غمرة ذلك الغموض الغني ، الواقع أبداً بين منطقتي الوعي واللاوعي ، ليحمل بعضاً من توتراته ، بعضاً من نشواته وعذاباته ، إلى حيث تغتني تجربة المتلقي بمحاولة الفنان السيطرة على تجربته ، أسى وفرحاً ، كشفاً وعمقاً ، في تضاد جاد الوقع في النفس ، وقوي الفعل في الذاكرة □

◆

كل عمل فني مهم لا تستنفد معانيه مهما أطلنا الوقوف أمامه وترفض المعاني أن تتحدد

سطران في آخر الشوق

مكاشفة وداعية في الستين

شـوقـي بـغـدادي

■ أكان كثيراً عليَّ
أكانَ قليلا
وهذا الطريق المخادعُ
هل كل حقاً طويلا ..

أريدُ الرجوعَ لأعرفَ أين سقطتُ
وكيف ارتميتُ
أريدُ الوقوفَ لعلّي أفهمُ
كيف تراكم إعياء روحي
وكيف احتملت
أودُّ تأمّلَ شخص يُشابهني
لا لكي أدّعي أنني مُجبر أن أصافِحَهُ
فهو مثلي
ولا لأقولَ بأنّ الذي عكّر الماء غيري
وأنّ الذي شوّشَ النورَ ظلّي
لقد مَرَّ قبل انتباهي
وحين انتبهتُ
وجدت الفضاء صغيراً
وجسمي ثقيلا ..
أكان كثيراً عليَّ
أكانَ قليلا
وهذا الطريقُ المراوغُ
هل كان حقاً طويلا ..

ولو صار لي أن أعيدَ انفجاري
وأمْنَحَ فرصة أن أتخيّرَ نجمي
وأرسمَ كيف أشاء مداري
فهل غيرُ حقلي وغيرُ بذاري
وهل غيرُ ذاك الحريق الذي شَبَّ في غابة

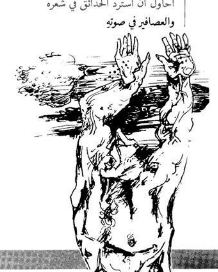
فاتبستُ وأشعلتُ ناري
وحين تَلَفَّتُ ألفيتُ أني وحيدٌ
وأني خسرتُ صداقاتِ كلّ الطيور
وكلّ الوحوش الجميلة
ثم اكتشفت بأني أصبحُ شيئاً فشيئاً
مليكَ الضواري

أنا سارقُ النار حقاً
فماذا أضأتُ
وكاشفُ سر الكروم
فأين سكبتُ
أنا الولدُ البكرُ
فخرُ السلالةِ
كيف انتسبتُ !.
ولكنني كنتُ أرجو الوصولا
وحين توهّمتُ
ألفيتُ أني بعيدٌ بعيدٌ
وأني ضللتُ السبيلا
أكان كثيراً عليَّ
أكان قليلا
وهذا الطريقُ المخاتلُ
هل كان حقاً جميلا ..

تراني لأني أردتُ اختراق السماء
وأني اشتهيتُ احتضانَ جميع النساء
تراني لأني ادّعيتُ النبوّة
ثم تماديتُ حين سددتُ على الآخرينَ
فأوهمتهم أنني خاتمُ الأنبياء
لقد حاورتني البلابلُ يوماً
وما كان يكفي الحوارُ لكي أتكرّسَ
ثم أقودُ المغنّينَ
من أين لي كلُّ هذي المواهب
كيف اقتنعتُ بأني ربُّ الغناء
لقد عاركتني جيوشُ الجرادِ زماناً
وعاركتُها
غير أن العراكَ تراخى سريعاً
فمن أين لي كلُّ هذي القداسةِ

كي يحملَ الصخرُ وجهي
وكي تتعمّدَ باسمي الجبالُ
وأغدو قبل مماتي من الأولياء !.
أكان اندفاعَ الينابيعِ هذا
وقد عذّبتها اختناقاتُها
وطيشُ المياه تشقُّ الصخور
لتصنعَ طوفانها في العَراء
أكانَ الخواء
أم الامتلاء
أنا لا أقاضي ولا أتواضعُ
لكنني أستعيدُ الأصولا
وأسألُ ما سر هذا المخاض
الذي خدعَ الأمهات جميعاً
ولمّا يزل هاجساً مستحيلا
أكان كثيراً عليَّ
أكان قليلا
وهذا الخيالُ البعيدُ على الرملِ
هل كان حقاً نخيلا ..

أحاول أن أتذكّرَ وجهاً
لطفل قديم
أحاول أن أستعيدَ الجبينَ النقيَّ
فلا أتصوّرُ إلا غضونه
أحاول أن استرد الحدائق في شعره
والعصافيرَ في صوتِهِ



والغناء الذي كان يبكيه في الليل
وسط السكينةْ
فلا أتذكَّرُ إلا الجليدَ
وإلا الضجيجَ
وإلا رغاء المدينةْ
أحاول والطفلُ يهربُ مني
كأني وُلدتُ عجوزاً
ولم أكُ طفلاً
سوى عندما كنت أبحثُ
عن كلمات ملوّنة
كي أطيِّرها في سماء الربيع
وحين أعودُ
كما كنتُ أصنعُ في ذاتِ عهد
إلى شاطيء البحر
كي أترقّبَ عودة تلك السفينةْ
هنالك كنتُ أشاهدهُ
ممعناً ، ذاهلاً
وأشاهدُ روحي الحزينة
هنالك كنتُ أناديه
والريحُ تكتمُ صوتي
فأدركُ أيَّ انتظار طويل
سيضنيه من دونِ جدوى
وأيُّ احتمال قصي يراودهُ
ثمَّ يدهشني بعدها
إذ أراه يخاطبني
لا تكُنْ يا شبيهي ملولا ..
أكنتُ أحدّثُ نفسي إذن
أم يُشَبَّهُ لي
أم أردّ الجميلا
هناك رأيتُ
وأيقنتُ أن السذاجة
تنوي الرحيلا
وأنيَ بَلَّلتُ ثوبي فحسبُ
بنهر يغيضُ قليلاً قليلا
أكان كريماً عليّ
أكان بخيلا
وهذا الشراعُ المغيَّبُ

◁

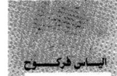
هل كان حقاً أصيلا

يَدُقُّ الرسولُ عليَّ
فأصحو وأغسلُ وجهي
لأستقبلَ الزائرَ المتخفّي
بوجه نظيف
فأهلاً وسهلاً
سأمضي بلا أسف
دونما ضجّة
فانتظرني قليلاً
لكي أتصفّح هذي المجلّة
أو لأكمّلَ ذاكَ الكتابا
سأكتبُ سطرين في آخر الشوقِ
ثم أمزّ قليلاً نبيذي الجديدَ
أجرّبهُ ، ثم أحفظهُ جيّداً
للزمان الذي سوف يأتي
فقد يرفع الناسُ كأسي
وقد يستطيبُ سواي الشرابا
تمهّلْ قليلاً
لأصغي إلى زوجتي
وهي تشكو من الشغل
كيما أقول أخيراً : أحِبُّكِ
إني أحبّكِ فعلاً !.
تصوّر إذن كيف ننسى العذابا
تصوّر إذن عاشقاً ليس يدري
أكان هوى حُبُّهُ أم ثوابا
تَرَيَّثْ قليلاً لأقنعَ ابني السؤولَ
وأختارَ عند السؤالِ العسيرِ الجوابا
تمهّل لكي أتقي نظرة
لا أريدُ له أن يراها
وأمسحَ عيني
لكي لا يرى في العيونِ اغترابا
تمهّلْ لأ بصرَ ذاكَ الأميرَ
أو اللصّ
كيف سأعرفُ
حين يمرّ على غابتي
فوق أرشق مُهْر
فيقنع « ملداء » (١) كيما تُطّ
ليردفها خلفَهُ
يا إلهي كُنْ معها

إنها ما تزال التي قفزت فوق ظهري
ثم أحاطت بعنقي
وعَضَّتْ يدي
واستغلّتْ صراخي لتهربَ
ثم تعودُ لتغفو على مرفقي
وأنا استعيد الشتائم
كيما ألحّنها وأغني السُبابا
تريّثْ .. تريّث ..
وأمهلْ حماماً يَدفُّ
قريباً من الأرض
ينوي النزولا
تريث ولا تتعجّلْ سراجاً ينوسُ
ويخمدُ إلا شعاعاً ضئيلا
ــ أأنتَ حزين ؟.
ــ بلى غير أنّي تَعِبْتُ
فقل لهمُ أن يغنوا النشيدَ الجليلا
لقد آن أن يترجّلَ قلبي
وأن يستريحَ
وأن يستقيلا
أكان وداعاً ترى
أم فضولا
وهذا الصفيرُ المداومُ
هل كان حقاً قطاراً عجولا ..

وداعاً لكلّ السباخ
ومستنقعات الطريق المحفّر
كل القذاراتِ
كل الصراصير
كل الذبابِ المُلِحّ وداعا
وداعاً لكلِ الطوابير محنية الظهرِ
غارقة في التعوّدِ
لا ترفع الطرف إلا انصياعا
وداعاً لكل الطغاةِ الصغارِ
فكلُّ الطغاةِ صِغارٌ
وليس سوى أن تزيح القناعا
وداعاً لكل الذين اشتروا ذُلّهم غالياً
ثم باعوه أغلى فأغلى
فصاروا كواسِرَ
أو مرّغوا بوزهم في التراب على جيفة
فاستحالوا ضباعا
وداعاً لكل السكاكين دامية
والمطابخ فارغة
والمآدبِ حافلة
والحراسةِ جيّدة
أو تصدّ الجياعا
وداعاً لكل الخياناتِ
كل النفاياتِ
كل الذين تمنوا ولم يصلوا
أو لمن وصلوا دون أن يتمنوا
لكل المواعيدِ
صدقاً نَوَتْ أم خداعا
وداعاً لكل الطيورِ التي احترقتْ
والطيور التي ما تزال تُحلّقُ
إني تخيّرتُ أفقاً
أقلَّ ارتفاعا
وداعاً لكل الجميلاتِ
كل اللواتي نجون من العشق
يا طيبَ هذا الصراعَ الجميلَ الذي هَدَّني
ثم رد الشبابَ إليّ
صراعاً ، صراعا ..
وداعاً لكل الذين أصرّوا على الحبّ
شكراً لهمْ
إنهم دهشتي
وبقايا البراءة في تُهمتي
فالوداعَ .. الوداعا .. □

١ ــ « ملداء » : اسم ابنة الشاعر وهي في الرابعة عشرة من عمرها ..



الحكيم

■ ماذا يفعل هذا الرجل ؟

ألا تراه ؟ انه ينتظر . ها هو يتلهى بمتابعة انعكاس الغيوم على زجاج خزانة الكتب . يراها تنفلش على شكل نعاج ما تلبث أن تميع لتتشكل على هيئة وجه ناتيء الجبين ، أفطس الأنف . ثم تأتي غيمة أخرى لتبتلعه وتلفظه مقعداً فاقداً لظهره ولإحدى قوائمه الأربع . ألا ترى ذلك ؟

ماذا ؟ مقعد بلا ظهر ، ودون القائمة الرابعة ؟ أنت تمزح .

لستُ أمزح . مقعد لا ظهر له ، و يقف راسخاً بلا قائمته الرابعة ، ولا يترنح .

أرني إيّاه ، إذنْ .

لقد ذَهَبَ .

ذهَب ؟!

أعني تلاشى في غيمة جديدة . ذاب . فأنت تدرك أن تشكيلات الغيوم لا تثبت على حال . فهي في تكوّن دائم وتَخلق للصور مستمر .

لا . أنت الذي تريد ذلك . هذا من صالحك . الغيوم حقل تزرع فيه خيالك . أقصد تخلقُ أشكالاً وتختلق قصصاً . ألست كاتباً لقصص مجنونة ، لا تتسق مع الواقع ! دعني من لعبتك هذه وقل لي عن الرجل .

الرجل ! أي رجلٍ ؟!

الرجل الذي ينتظر . ألم تقل أنه ينتظر ، وأنه يتلهى بمتابعة الغيوم وانعكاساتها على الزجاج ؟

حقاً ؟!

هل نسيت ! ماذا أصابك ؟

آه ، الرجل . أنا آسف . أعذرني . ها أني أراه . إنه ينتظر . ها هو يتلهى بالتكوّن والابتلاع . يمدّ يده الى علبة سجائره ، دون أن يزيح عينيه عن الزجاج ، و يسّلُ واحدة

◁

و يشعلهـا . يـرتفـع الدخان مع امتصاصه الأول الطويل الطـويـل لهـا . لا بـد أنه نسي التحذير المطبوع على العلبة . تحـذير وزارة الصحـة والسرطان . نسيهُ تماماً في غمرة ولوجه الغـيـوم ونفـاذه للزجـاج . انه يخترق المحسوس و يدخلُ في انـتـظـاره الـذي لا يـنـتـهي إلاّ عند التشكل الآخذ بالتشكل الـذي لا يـنـتـهي إلا بتشكل آخر . تحترق السيجارة و يلتهب فـمـه ، لكنه لا ينتهي من الإنتظار . عجباً ! أهذا هو الرجل الـذي يـنـتـظـر أم انـي أرى ... لا ، انـه هو . الرجل الذي يـنـتظر ، لكن الساعة الكبيرة معلقة على الجدار خلفه . وراء ظـهـره المـرتـاح على ظـهـر مـقـعـد المكتب المريح . الساعة لا تـتـكـتـك ولا يـخـرج العـصفـور مزقزقاً من جوفها كل ساعة . لـذا ، فـقـد نسي الرجلُ الوقتَ . غاص في نفسه ، وغفل عن أن الـبـاب مـشـرع لـكـل من هَبّ ودب ، أو يهبّ و يدبّ . وهـا أصـابـعـه أخـذت تـدبّ فـوق زجـاج المـكـتـب رو يداً رو يداً . ثـم تـتـقـوس شيئاً فشيئاً . ها بدأت تدقّ بأظافرها المـقـلـمـة ، المـحـفـفـة ، فـلا يـصدر عنها إلا الصوت الثقيل المختنق .

وماذا ترى أيضاً ؟

أراه يزفر و يفكّ ربطة عنقه الرمادية . لا بد أنها تخنقه . لا بـد أن تـنـفـسـه ثـقـيـل . انـي أسـمـعه وكأنه يصخب في صـدري . آه ... لـقد استراح . ها قد تقلصت عضلة زاوية فمه وأحدثت ابتسامة .

يبتسم ؟

شـبـه ابـتـسـامـة سـريـعـة خـاطـفـة . اهتزّت السيجارة بين شـفـتـيـه ، فـسـقـط رمـادهـا فـوق الطـاولة . تذكرها قبل أن تـلـسـعـه . أعـنـي قـبـل أن تلسع شفته ، فنزعها ليسحقها في المـنـفـضـة ثـقيلة الزجاج . لكنه عبس وقلص جلدة جبينه . مـاذا ؟.. إنـه يمسح شيئاً دبقَ على شفته . ينظر الى أثره على طـرف إصبعه . دعني أرى . ما هذا ؟.. آه ، دم ! انه دم . ولـكـن مـن أيـن جـاء ! تـلـفـت ، ثـم تذكر شيئاً ؛ فنظر الى المـنـفـضـة مـاداً أصابعه ملتقطاً عقب السيجارة الأخيرة . قرّبه مـن عينيه وتأكد . كان عليه مسحة دم قليل . رماه في السلة تحت طـاولـة المـكـتـب . لم يسمع صوت ارتطام قطنته الجافة بـالـورق الأ بـيـض المـمزق الذي ملأ نصف السلة بنيّة اللون . لـعـق بـلـسـانـه شـفـته المدماة التي سلختها قطنة السيجارة لما نزعها ، دابقة ، قبل أن تلسعه .

لا بد أن ريقهُ جاف .

لا بـد . إن الجـو خـانـق وحـار . مـاذا يـقـولـون عـنـه ؟ مقبض ؟ أجل ، إن الجـو مـقـبـض وأراه ، ها اني أراه في الـزجـاج المـوضوع فوق طاولة المكتب ، يمسح بظهر يده حبّات العرق التي تجمعت بين ذقنه وشفته السفلى .

لقد تعرق .

نـعـم ، لـقـد تـعـرق . غير أنه ملّ لعبة الغيوم وخرج من اسـتـغـراقـه فـيـهـا . أشاح بعينيه عن زجاج خزانة الكتب ، وراح يحدّق الى الهاتف الأ بيض على يمينه .

إذن هو ينتظر مكالمة .

إنه ينتظرها .

مكالمة هامة ؟

لا بد .

تُرى عمّا ستكون المكالمة ؟

ليس مهماً .

وما أدراك ؟

اني .. اني أجتهد .

أعـرف بـأنـه ينتظر . وأعرف أنه كان يتلهى بمتابعة لعبة الـغـيـوم ومـا تـشكله على زجاج الخزانة . وأعرف انه يعرف و يـدرك بـأنه إنما يتلهى و يهرب من خوفه الى طراوة الغيوم ، والى قـدرتـهـا على محو الـذي تـشـكـل لـتـشـكل ما هو أجل وأفضل .

لكنك لم تقل لي مما يخاف .

المكالمة .

إذن ، فإن أمرها مهم .

أجل .

لكنك قلت أن هذا ليس مهماً .

أجل ، أجل ، أجل ... وماذا تريد أيضاً ؟! أغرب عن وجهي .

مـا بـالـك غـضـبـت ؟! اني أسأل . ألست أنت الذي تراه ؟ إذن ، قل لي مـاذا ترى ، وانس الملاحظة الأخيرة ما دامت قد أغضبتك .

لم تأت .

من ؟ المكالمة ؟

أجـل . وهـا هـو يقف و يأخذ بالسير البطيء بين طاولة المكتب والباب المشرع . انه يسير بينهما داساً يديه في جيبي بـنـطـالـه . يـسير وقد أخرجهـمـا وطـفـق يـطـقطق أصابعه و يـفـركـهـا . إنـه لا يـدري مـاذا يـصـنـع بأصابعه . مر أمام الخزانـة . تـوقـف . مـرر إبـهـامـه فـوق ولادة تشكيل غيمي ومحاه . رفع إبهامه عن الزجاج ونفخ عليه . تشكلت مساحة مـن الغبش الرقيق . مدّ إبهامه . حارَ قليلاً . ثم شكل وجهاً سـريـعـاً قـبـل أن يـتـلاشى الـغـبـش . نظر الى الوجه ، فألفاه يـضـيـع ، وتختفي خطوطه المرتجلة في الزجاج المتغيم . غامت روحـه وانـخـطـف وجـهـه نحو الهاتف . حدّث نفسه : أيتها الـسـلـحـفـاة الميتة ! أيتها السلحفاة الصامتة ! أيتها السلحفاة التي لا تأتي ولا تروح !

ثـم وجـد نـفـسـه يـراوح في نقطته كأنما يتأرجح وقد فقد تـوازنـه . وأتـبـع : أيتها السلحفاة يا نقطة التوازن ! وجّه نظره صـوب الهـاتـف . استدعى صوتها وما حمل إليه من كلماتها :

« ألست مُتطفلة عليك ؟ أرجو ألا أكون سخيفة » . ثم تذكر ردّه الموجز : « لستِ كذلك . أبداً » .

كان يستند بمرفقه الأيسر الى حافة الخزانة ، بينما تجمع رأسه المحموم في أصابع يده اليمنى . مكث هكذا بلا حراك . ثم ولدت تلك الانتفاضة الجوانيّة التي حركت رماد الروح ، ونفخت فيه أجيج عذاب غير مفهوم . تأوه ، وحرر رأسه من أصابعه الخمسة . فتح عينيه فكانت الصورة أمامه . خلف الزجاج ، تنظر إليه بوجهها المشرب بالصفرة الباهتة ، هادئة ، ساكنة ، مطمئنة ، ثابتة خلف الزجاج . أمامه وفي انحراف عينيها ، مهما غيّر موقعه ، نظرة متأنية إليه .

« لستِ أنتِ » : هتف في داخله . « لستِ أنتِ ، يا ذات الشعر الواهن المتهدل كستارة لاكها الزمن والغبار . لستِ أنتِ ، مهما خادعت بابتسامتك ، أو حاولتِ إغراء أو فتنة بكشف نحرك لي وربوة صدركِ . عنقكِ مظلل بعتمة كاذبة لن تلهيني عن انتظارها . سوف تأتي . ها أني أقول لك إنها ستأتي . لن تقوين على تأجيلها بيديكِ المستريحتين فوق بعضهما في حضنكِ . أصابعكِ مريضة وقوائكِ ذابلة مثلما هي ابتسامتكِ . هل تسمعين ؟! ها أني أراها تنهض في البعيد وتقترب من الهاتف . هي ليست مثلكِ جامدة لا تتحرك . ليست أسيرة الإطار المذهب . سوف تخرج من غيابها وتدخل في الحضور . ستدير الرقم . أتسمعين ؟ أقول لك إنها سوف تدير الرقم . أرى أصابعها التي لا أعرفها تمسك السماعة . أصابعها الراعشة رعشة توقع التلذذ بلمس الدفء البشري الحي . الباعثة بحّة الشوق الى لقاء سوف يأتي وإن خشي الإنكسار . أرى زندها الذي لم ألمسه يمتد باتجاهي . زندها الحر من سجن القماش المتغضن ، الذاهب اليّ رغم المسافات ، الممتد نحوي ليكتشفني وأكتشفه . أرى رجفة خاصرتها التي لم أطوّقها أبداً ، بينما هي تستدير محدّقة إلى الرقم الأخير . سوف تأتي . ها أني أقول لكِ رغم اني لم أرها . ولا أعرفها . ولست تواقاً الى سماع ما ستقول . أي شيء . أي كلام . ستقول . ليس مهماً ما الذي ستقوله . ليس مهماً كم ستستغرق حتى تقوله . لكنها ستقول . هذا هو المهم . لكنها ستزرع في هذه السلحفاة الميتة ، الصامتة ، الكسيحة ، نبض روحها . ستنفخ فيّ نفس التوازن . أتسمعين ؟. أتسمعين ؟. أتسمع ... » .

أتحدثني !

أنتَ لستَ الموناليزا . أنا لا أحدثكَ . هي مجرد موناليزا بليدة .

وأنتَ ؟

اني أنا . وأنتَ تعرف هذا وتراه .

أجل . اني أعرفكَ وأراكَ تنتظر . طِوال الوقت تنتظر متلهياً بمتابعة ومطاردة انعكاس الغيوم على زجاج خزانة الكتب . تراها تنفلش على شكل نعاج ما تلبث أن تميع لتتشكل على هيئة وجه جميل الجبين . دقيق الأنف . متورد الوجنتين . بشفتين متشربتين زهرة الحلم ، وشعر يرف عليك مثل جناحين ممتدين لنورس أبيض يحلق في روحك . يكسر أقفاص سجنك اليومي الذي أحكمت اغلاقه عليك ، لتبقى أمام الورقة . ماذا ستمنحك الورقة ؟ ماذا ستمنح الورقة غير تسويد بياضها بسوادك ؟ تتلهى بخزانة الكُتب وبغيومها الكاذبة التي تسخر منك بتشكيلاتها المتوالدة أبداً ، غير المتحققة أبداً .

أجل . اني أعرفك وأعرف انك تنتظر الصوت ليهتف لك للمرة الثانية . تنتظر ، وتأمل في أنه سيهتف لك ثانية : أن تهتف هي لك ثانية . لا أستغرب منك ذلك . لقد هتفت بصوتها ، وسألتك : كيف تُمضي الوقت ؟

فأجبتها : كبقية الوقت .

فسألتْ : كيف ؟

ــ انتظام مكرور يأكلُ اليومَ ليبدأ الآخر .

فاندهشت : أنت هكذا ؟!

فانتبهتَ الى صدمتها فيك . وصُدِمتَ على تنبهك الى ما صرت عليه . فصمت .

لكنها لم تكتف ، بل قالت ما أرعش فيك الروح التي خِلتها انطفأت وذوت :

ــ ألا تسافر ؟ أنا أحب السفر . ألستَ غجرياً ..؟

فقلتَ لها إنك تفعل إذا ما تيسّرت لك الفرص ، وإذا باتت الأمور تسير وفقاً لما تتمناه نفسك ، وفي حالة تحقق الموضوعي بانسجام مع الذاتي . أنت تعرف : لقد بسطت لها سجادة فهمك الجاد للحياة الوقور ، والنمط المحافظ على قوانينها المتأصلة ، وأنت إذ وضعت يديك على كل هذا فإنك .

لماذا تضحك ؟! أكمل . ماذا حدث ؟

أضحك لأنك شخت باكراً وبت حكيماً يا صاحبي .

ألا تعرف ماذا حدث ! لقد أنهت الحديث وغابت .

لماذا ؟

لأنك لست غجرياً يا حكيم .

لكنها قالتْ إنها ستهاتف .

هي فيك الآن . فلا تنتظر ما هو حاضر .

يا لك من حكيم أنت أيضاً !

أغفر لي ضحكتي ، وسامحني رغم احساسي بالمرارة في حلقك .

يا للمهزلة ! وتحس حتى بالمرارة التي في حلقي ؟!

أجل . لم لا أكون لصيقاً بك الى هذا الحد ؟ لا تستغرب ، فكلانا ينتظر ويتلهى بالغيوم . يكتب القصص المجنونة غير المتسقة مع الواقع تلو القصص المحلوم بها ، حتى تعيد إتصالها . فلا تكن عندئذ حكيماً . أتسمع ؟ إن فعلت وأعادت الإتصال فلا تكن حكيماً . أتعدني ؟..

.. إذن ، فلنضع النقطة الأخيرة . ولندع الباب مشرعاً □

◆

الياس فركوح:
قاص وروائي من الاردن ـ له أربع مجموعات قصصية ورواية واحدة.



سيدة سورية (تصوير جورج صابونجي حوالي ١٨٨٠)

التصوير الشمسي في

بلاد الشام ١٨٣٩-١٩٠٠

بدر الحاج

■ يصادف هذا العام ذكرى مرور ١٥٠ سنة على اعلان فرانسوا اراغوزعيم الحزب الجمهوري الفرنسي سنة ١٨٣٩ ، أمام الجمعية الوطنية في باريس ، اكتشاف التصوير الشمسي وشراء الحكومة الفرنسية للاختراع الجديد و « تقديمه هدية للانسانية » . وبهذه المناسبة تجري في شتى أقطار العالم معارض لبدايات الانتاج الفوتوغرافي .

لقد دخل فن التصوير الشمسي بلادنا في ذروة التنافس الغربي على اقتسام الامبراطورية العثمانية . وشكلت غزوة نابليون لمصر وسورية عام ١٨٩٨ بالنسبة الى الاوروبيين بداية مرحلة جديدة من النشاط الاستعماري في المنطقة العربية . وقد عبر الكاتب الفرنسي فيكتور هيغوفي مقدمة كتابه Les Orientales الذي طبع في باريس سنة ١٩٢٩ عن واقع أوروبا في تلك الحقبة بقوله : « القارة كلها تتجه نحو الشرق » .

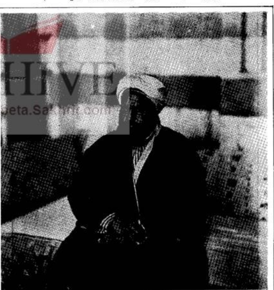
وبالفعل ومنذ غزوة نابليون ، شهدت مصر وسورية تدفق مئات الرسامين وعلماء الآثار والعلوم الانسانية والمصورين اضافة الى العسكريين والسياسيين الذين تخفى بعضهم تحت ستار « البعثات العلمية » . وشجع هذا الجوقيام المؤسسات الاستشراقية في المعاهد والجامعات الأوروبية ثم الأميركية . ولم يقتصر التنافس الغربي على الحقول « العلمية والدينية » فحسب بل تحول تدريجيا الى احتلال عسكري . فقد احتل الفرنسيون الجزائر سنة ١٨٣٠ ، وتونس ١٨٨١ ، والمغرب ١٩٠٧ ناهيك بنزولهم العسكري في لبنان سنة ١٨٦٠ . أما البريطانيون فقد احتلوا بدورهم قبرص عام ١٨٣٠ ، ومصر ١٨٨٢ ، ناهيك بعدن وسواحل حضرموت .

في هذا الجومن التنافس بهدف السيطرة والاستعمار ، بدأت طلائع الانتاج الفوتوغرافي للمنطقة العربية بالظهور . والرؤية النقدية لهذا الانتاج وكذلك للانتاج الأدبي أو اللوحات الفنية للمستشرقين الغربيين لا يمكنها تجاهل الجو المذكور . لقد شجعت المدارس الفكرية الأوروبية نمو الانتاج الفوتوغرافي وبصورة خاصة المدرسة الرومنطقية التي انطلقت في باديء الأمر من مجرد التشجيع على التقاط الصور الطوبوغرافية التي كان لها تأثير قوي على الرسامين المستشرقين ، ثم تحول الوضع بعد حوالي ثلاثين سنة من ظهور التصوير الشمسي الى التقاط صور أخرى ذات مواضيع مختلفة . لكن جميع المصورين عكسوا في نتاجهم نظرتهم الاستعلائية ولم يتحرروا من عقدة النظرة الغربية الى المنطقة حتى بعد وصولهم اليها وتجوالهم فيها .

وهناك عوامل أخرى اسهمت أيضا في ازدهار التصوير ◁



طريق الآلام - القدس (تصوير بونفيس حوالي ١٨٨٥)



الأمير عبد القادر الجزائري في دمشق (تصوير فرنسيس بدفورد سنة ١٨٦٢)

الشمسي في بلاد الشام منها ادخال السفن البخارية الى الخدمة سنة ١٨٤٠ فازداد نتيجة لذلك عدد السياح والحجاج الى المنطقة التي أصبحت أكثر فأكثر قريبة من أوروبا بافتتاح خط مرسيليا ـ الاسكندرية البحري ثم يافا و بيروت . ولذلك أعلن توماس كوك في لندن سنة ١٨٦٨ عن تنظيم رحلات سياحية الى مصر وسورية . ومع انتقال عدد كبير من السياح الأوروبيين الى المنطقة وتطور أساليب التصوير بحيث أصبحت أكثر سهولة للاستعمال، أخذت الاستديوهات المحلية بالظهور في كل من بيروت والقدس و يافا وحلب ، وتحول الانتاج والتصنيع من أوروبا الى المنطقة .

إنصب اهتمام المصورين الرواد في عقدي الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي على تصوير المعابد والهياكل القديمة ، وركز هؤلاء على المناطق التي لها علاقة بالكتاب المقدس . لذلك فان المراجعة لانتاجهم في تلك الحقبة تؤكد على أن هموم المصورين انحصرت في إيجاد صلة مصورة بين تاريخ وأحداث الكتاب المقدس وجغرافية المنطقة . وهذا الموضوع كان مدار اهتمام مكثف في أوروبا خلال القرن التاسع عشر ، وقد ذهبت أعمال معظم الرحالة والفنانين أمثال دايفيد روبرتس ووليم بارتلت وغيرهما في هذا الاتجاه .

ونظراً لكثافة عدد المصورين الذين تجولوا في بلاد الشام خلال السنوات التي تلت الاعلان عن اكتشاف التصوير الشمسي ، فان الانتاج الفوتوغرافي عن سورية هو الثاني من حيث الكمية بعد أوروبا ، مما يؤكد أيضا على الدور الهام الذي لعبته بلادنا في تطور التصوير الشمسي ونموه .

كانت رحلات المصورين الأولى صعبة للغاية وغير آمنة . واحتاجت كل بعثة تصويرية الى حراس ودليل وخيول لنقل معدات التصوير والأغذية ، ومترجم وطباخ وحمال ، اضافة الى خيمة خاصة لتظهير الصور وتثبيتها . وكان معظم الرحلات يتم وفق توجيهات دليل واحد ، لذلك تتشابه الصور التي التقطها المصورون الرواد الى حد بعيد ، لدرجة أنه يبدو من الصعب التمييز في ما بينها إذا لم تكن موقعة من قبل المصور . هذا مع العلم أن الطرقات في بلاد الشام في عقدي الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي كانت معدومة . فأول طريق بين يافا والقدس شقت سنة ١٨٦٩ ، كما ان الخدمات البريدية لم تبدأ الا في العام ١٨٥٤ في القدس بوساطة الانكليز والفرنسيين والألمان ثم العثمانيين ، ولم يبدأ التلغراف بالعمل الا في العام ١٨٦٠ .

اضافة الى صعوبات التنقل ، كان للمناخ الحار تأثير سلبي على أساليب التصوير التي كانت تستعمل في تلك المرحلة .

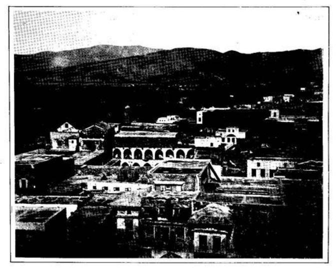
كان للمصورين الفرنسيين دور مهم في انتاج بدايات الصور الفوتوغرافية في بلاد الشام . وكانت الامبراطورية الثانية قد نشطت في مجال التوسع الاستعماري ، وتم تخصيص مبالغ ضخمة للقيام بمهمات تصويرية علمية في الخارج . واعتبرت هذه المهمات بمثابة « احتلال سلمي » يسبق الاحتلال العسكري العملي . وكانت سورية مركزاً رئيساً لهذا النشاط ، و يلاحظ ذلك بوضوح من مراجعة أسماء المصورين الفرنسيين المتجولين والمكلفين رسمياً بمهمات « علمية » .

و بعد ما يقارب الثلاثة أشهر فقط على اعلان اكتشاف التصوير الشمسي زارت أول بعثة فرنسية للتصوير سورية ، وكان ذلك في مطلع شتاء سنة ١٨٣٩ ، وضمت البعثة المصور فريدريك غوبيل فيسكة والرسام هوراس فيرنيه . وفي الرابع من كانون الأول وصلت البعثة الى غزة قادمة من مصر وتجولت في مختلف انحاء فلسطين ولبنان . و يذكر فيسكه في كتابه الذي أصدره عن جولته في مصر وسورية ، أنه التقط أول صورة فوتوغرافية بأسلوب الداغروتيب لمدينة دمشق في الساعة الثالثة والثلث من بعد ظهر يوم الثالث عشر من كانون الثاني سنة ١٨٤٠ ، و يذكر أيضا أنه التقط في دمشق صوراً للألبسة النسائية والرجالية ولشوارع المدينة و بيوتها .

أما المصور الفرنسي الثاني الذي زار المنطقة بعد فريدريك غوبيل فيسكه فكان جيرو دو برانغي ، وهو ينتمي الى مجموعة من المصورين الذين قاموا برحلات مستقلة عن المؤسسات الحكومية والدينية . وكان برانغي خبيراً في العمارة الاسلامية ، وقد التقط خلال جولته في مصر وسورية وآسيا الوسطى مجموعة من الصور تحتفظ بها الآن جامعة تكساس في الولايات المتحدة الاميركية ، وهي تعتبر من أندر الصور عن العمارة الاسلامية ، وقد نشر بعضها في كتاب صدر في باريس في الخمسينات من القرن الماضي .

إلا أن أبرز المصورين الفرنسيين الذين نشطوا تحت ستار « البحث العلمي » هما اثنان : ماكسيم دو كامب وأوغست سالزمان . و بالنسبة الى دوكامب فقد كلفته وزارة التربية الفرنسية عام ١٨٤٩ القيام برحلة الى مصر وسورية برفقة الكاتب غوستاف فلوبير الذي كلف بدوره من قبل وزارتي الزراعة والتجارة جمع معلومات وكتابة تقارير عن الوضع الاقتصادي في

منظر عام لبيروت (تصوير بونفيس حوالي ١٨٧٥)





سوق في يافا (تصوير بونفيس حوالي ١٨٧٥)

المنطقة لكي تستفيد منها غرفة التجارة الفرنسية . وتزود دو كامب بخريطة حددت له فيها سلفا الأماكن التي يتوجب عليه تصويرها . وفي الخامس عشر من تشرين الثاني عام ١٨٤٩ وصلت البعثة الى ميناء الاسكندرية ثم تجولت في مصر وسورية، والتقطت حوالي مئتي صورة ما بين تشرين الثاني ١٨٤٩ وأيلول ١٨٥٠ . وخلال هذه الرحلة سجل فلوبير انطباعاته وأوهامه عن الشرق ونشرها في بعض الكتب . وتمّ نشر بعض الصور في كتاب طبع من عدد محدود جداً في باريس عام ١٨٥١ .

أما المصور الثاني أوغست سالزمان فقد كلف أيضا في العام ١٨٥٥ من قبل وزارة التربية الفرنسية مهمة وصفت بأنها « علمية تمدينية » . وقام بدراسات تصويرية في القدس وجوارها حيث التقط ما يقارب ١٧٤ صورة طبع بعضها في كتاب في باريس عام ١٨٥٦ . وقد نال جائزة ذهبية للقطاته البانورامية لمدينة القدس وذلك في معرض باريس الأول للتصوير عام ١٨٥٥ . وهناك عدد آخر من المصورين الفرنسيين البارزين كان أيضا على علاقة بمؤسسات حكومية ، أمثال لويس دو كلارك ، وهنري سوفير ، ودوق دولين .

وبدوره أيضا كلف لويس دو كلارك عام ١٨٥٩ من قبل وزارة التوجيه العام الفرنسية القيام بدراسات تصويرية في سورية . ونشر بعد انجازه المهمة أربعة ألبومات بعنوان « رحلة الى الشرق » خصص الالبومين الأولين لسورية ولبنان وشرق الأردن ، أما الالبوم الأخير فقد أفرد لمدينة القدس . ولا تختلف صور دو كلارك عن صور دو كامب أو سالزمان من حيث الموضوع ، لكنها تتميز من حيث شمولها مناطق عديدة لم يسبق لأحد أن صوّرها .

أما هنري سوفير فقد عين قنصلا لفرنسا في الاسكندرية عام ١٨٥٧ وكان من أبرز المستشرقين الفرنسيين . وقد بدأ بالتقاط الصور في لبنان عام ١٨٥٥ . وأبرز صوره بعد تعيينه قنصلا لفرنسا في بيروت تلك التي التقطها للجيش الفرنسي الذي نزل الى بيروت خلال الحرب الأهلية عام ١٨٦٠ .

▷ بائع خضراوات في القدس (تصوير بونفيس حوالي ١٨٨٠)

ومن خلال موقعه كقنصل في بيروت ، استعانت الحكومة الفرنسية به عام ١٨٦٦ لتصوير الآثار التي خلفها الصليبيون ، وقام بالمهمة يرافقه دوق دولين عالم الآثار الفرنسي الذي شغل منصب مدير الفنون الجميلة الفرنسية وأشرف على تسلم كميات كبيرة من الآثار اليونانية والمصرية في متحف اللوفر . وكان دولين قد نظم عام ١٨٦٤ رحلة الى فلسطين برفقة خبراء آثار فرنسيين قاموا بمسح طوبوغرافي ومناخي وتاريخي لمنطقة البحر الميت .

البارز في نتاجات هؤلاء المصورين الفرنسيين ، وكذلك المصورين البريطانيين الذين كانوا ينافسون بدورهم المصورين الآخرين ، هو أن صورهم كانت تبرز مدنا فارغة وقرى مهجورة ومعابد وآثارا تغمرها الرمال ، وأراض صحراوية ، الأمر الذي يحرض ويحضر الذهن الأوروبي لتبرير توسع الامبراطورية واستعمارها لهذه المناطق تنفيذا « لأهدافها المدنية » .

ولم يكن لدى هؤلاء المصورين جميعاً أي اهتمام بالسكان المحليين في بادىء الأمر ، فالصور الأثرية للمعابد والهياكل كانت من وجهة نظر الأوروبي تشوه بوجود سكان البلاد المحليين « الوسخين ، المتوحشين » . فالمعابد والهياكل القديمة البيزنطية أو الصليبية انما هي دليل على عظمة قديمة في حين أن الحاضر على حد تعبير المصور البريطاني فرنسيس فريت مثلا هو حاضر « بربري متخلف ، وعلى الغرب مهمة أساسية تتلخص في انقاذ الأراضي المقدسة من البرابرة » .

حملت الصور الفوتوغرافية التي التقطت في المنتصف الثاني من القرن الماضي قيما فنية معينة ، وذلك على الرغم من انشداد معظم المصورين الأجانب الى النواحي الفولكلورية والانثروبولوجية التي كانت تجد لها رواجاً كبيراً في السوق الغربية . وعلى أية حال ، ليس بالامكان فهم محتوى وقيمة الصور الشمسية التي التقطت في القرن الماضي بمعزل عن وضع

المنطقة العربية الاستراتيجي في تلك الحقبة ، وما رافقه من حدة في التنافس بين الدول الغربية بهدف السيطرة والاستعمار .

ترافق نشاط المصورين الاجانب في بلاد الشام مع نشاطات الحكومات الأوروبية التي اعتمدت سياسة « الاختراق البطيء » للسلطنة العثمانية ، وذلك على كل الأصعدة السياسية والاقتصادية والدينية .

وكانت بريطانيا في طليعة الدول الأوروبية الطامعة في السيطرة والتوسع . وتشير الاحصاءات الى أن الفرق الاستكشافية البريطانية أرسلت خلال السنوات ١٨٣٩ — ١٩١٤ ثلاثة وخمسين مصوراً في حين أرسل الفرنسيون خمسة عشر مصوراً فقط . وهذا يدل على مدى الاهتمام البريطاني بالمنطقة .

وخلال عقدي الاربعينات والخمسينات ، كانت حمى التنافس البريطاني — الفرنسي على أشدها في سورية تحديداً ، فقد ساهمت حملة محمد علي باشا على سورية (١٨٣٢ — ١٨٤٠) في زيادة النفوذ الفرنسي ، الأمر الذي دفع بالبريطانيين الى دعم العثمانيين والعمل بوتيرة متصاعدة لطرد المصريين من سورية خشية أن تسيطر فرنسا على المنطقة التي تشرف عمليا على طريق المستعمرات الى الهند . ولم يقتصر العمل البريطاني على الصعيد السياسي فحسب ، بل على الأصعدة الاقتصادية والثقافية والعلمية أيضا .

وكان أول مصور بريطاني يعمل في سورية « لأسباب دينية (؟!) هو الكسندر كيث ، الذي تجول عام ١٨٤٤ في فلسطين والتقط ثلاثين صورة بأسلوب «داغروتيب»، وكان هدفه كما يقول : « دراسة الصلة بين ما ورد في الكتاب المقدس وجغرافية الأراضي المقدسة » . وهذا ما استفاض في شرحه في كتابه « براهين على حقيقة الدين المسيحي » الذي طبع للمرة السادسة في لندن عام ١٨٤٨ وتضمن ثماني عشرة صورة .

أما المصور الثاني فهو الجراح كلوديوس و يلهاوس الذي التقط أول صور على الورق في منطقة حوض المتوسط . فقد أمضى و يلهاوس مدة سنتين (١٨٤٩ — ١٨٥٠) على متن يخت « جيتانا » برفقة عدد من النبلاء البريطانيين ، كان من بينهم اللورد لينكولن الذي أصبح في ما بعد وزيراً للحرب في بريطانيا خلال حرب القرم عام ١٨٥٤ .

تعتبر صور و يلهاوس التسعون التي التقطها في البرتغال ومصر وسورية واليونان من أندر الصور نظراً لكونها الصور الأولى التي طبعت على الورق .

ركز و يلهاوس خلال جولته في سورية على التقاط صور للقدس و بعلبك والبتراء ، وكان شديد الاهتمام بتصوير الهياكل القديمة ، و يذكر في كتابه « صور من سواحل المتوسط ١٨٤٩ — ١٨٥٠ » أنه كاد يقتل في اثناء تصويره البتراء بسبب هجوم البدو على البعثة البريطانية .

وهناك مصورون بريطانيون آخرون برزوا بعد أن زاروا سورية لأسباب دينية . من بينهم جيمس غراهام أول مصور مقيم في القدس في أواخر الخمسينات من القرن الماضي . وكان غراهام سكرتيرا شرفيا لجمعية مسيحية في لندن ، وتوجه للقدس باعتباره ممثلا لتلك الجمعية .

وهناك أيضا الأسقف ألبرت اسحق والأسقف جورج بردجيز اللذان التقطا صوراً عديدة للقدس و يافا ومدن الساحل ، كذلك المصور بيتر بيرغهايم الذي شملت جولاته فلسطين ودمشق و بعلبك .

الا أن أبرز المصورين البريطانيين على الاطلاق في تلك الفترة هو فرنسيس فريث الذي قام بثلاث رحلات الى مصر وسورية خلال الأعوام (١٨٥٦ — ١٨٦٠) ، وأصدر مجموعة من الكتب المصورة عن رحلاته هذه ، لاقت رواجاً كبيراً لدى الجمهور الفيكتوري في بريطانيا .

وذكر في مقدمة كتابه « مصر وفلسطين » أنه اختار هاتين المنطقتين حقلا لتجاربه في المصورة باعتبارهما « أبرز مكانين على الكرة الأرضية » .

تضمنت كتب فريث المصورة شرحاً مفصلا للأماكن التي زارها ، وكان النص الذي كتبه مشبعاً بالروح الاستعلائية الشوفينية اسوة بالنصوص التي كتبها قبله الرسام دايفيد روبرتس . والواقع أن النظرة البريطانية الرسمية كانت مشابهة لنظرة فريث ، وقد عبر عنها بوضوح السياسيون البريطانيون أمثال ملنر وكيرزن .

من ناحية أخرى شكلت زيارة الأمير ادوارد ولي عهد بريطانيا الى مصر وسورية واليونان في مطلع العام ١٨٦٢ بداية للدراسات الاستشراقية البريطانية . ورافق أمير و يلز في جولته تلك المصور فرنسيس بيدفورد الذي كان مقربا من العائلة البريطانية المالكة ، والتقط خلال الزيارة ١٧٢ صورة ، أقيم لها معرض خاص في لندن بتشجيع من العائلة المالكة .

وفي مطلع الستينات من القرن الماضي كان الاهتمام البريطاني الاستراتيجي منصباً على « الأراضي المقدسة » بهدف احتلالها ماديا . وسبق الاحتلال تكثيف « المعرفة البريطانية » بالمنطقة، وظهرت أول دراسة رسمية بريطانية مصورة عن القدس عام ١٨٦٥ ، بعد أن عمل فريق عسكري تابع لسلاح الهندسة البريطاني باشراف الضابط شارل ولسون على رسم الخرائط والتقاط الصور للقدس وجوارها .

أثار نشر الدراسة المصورة عن القدس اهتماماً كبيراً في أوروبا ، وسارعت مؤسسات عديدة الى ارسال « بعثات علمية » الى معظم مناطق سورية . وتأسس في لندن عام ١٨٦٥ « صندوق استكشاف فلسطين » ، وتوزع العسكريون البريطانيون التابعون لهذا الصندوق في سورية و بدأوا اعداد الخرائط والتقاط آلاف الصور .

وكان الهدف المعلن لهذا الصندوق ، كشف الماضي واجراء دراسات أثرية وجغرافية . و بالفعل موّل مثقفون توراتيون مشروع استكشاف شبه جزيرة سيناء بهدف « تثقيف تلامذة العهد القديم ومعرفة الطرق التي سلكها اليهود في أثناء خروجهم من مصر » .

بدأ المشروع في شتاء ١٨٦٨ ، وأنجز عام ١٨٦٩ ، وطبعت الصور في ثلاثة مجلدات ضمت نصوصاً عن جغرافية سيناء وقبائلها ، وأزهارها ، وحيواناتها . وتجدر الاشارة الى أن البعثة البريطانية التي ضمت ضباطاً من سلاح الهندسة بقيادة ◁

◆

النزعة الاستشراقية عند المصورين تحكمت بنتائج عملهم وأضفت عليه مجموعة من الأوهام

« بالمر » كانت على اتصال مباشر بوزارة الحربية البريطانية .

وفي الوقت الذي كانت تتم فيه عملية المسح الجغرافي والاجتماعي لسيناء ، كان ضباط تابعون للبحرية البريطانية يقومون بعملية مسح مماثلة للشاطىء من العريش الى الاسكندرون .

وفي عمليات المسح البريطانية المكثفة التي تواصلت خلال النصف الثاني من القرن الماضي ، التقطت آلاف الصور عن المنطقة ، وأرشيف هذه الصور محفوظ في « صندوق استكشاف فلسطين » في لندن . وتعتبر هذه المجموعة من أضخم المجموعات المصورة عن المنطقة ، وهي تشمل صوراً لقرى ومدن وهياكل وحفريات أثرية مختلفة .

لقد ساهم « صندوق استكشاف فلسطين » مساهمة كبرى في تعميق « المعرفة البريطانية » بالمنطقة . وكانت الخرائط التي أعدت بحجة « كشف الماضي » ، في الواقع ، خرائط مستقبلية للمنطقة ، استعملها الجنرال اللنبي خلال هجومه على الأتراك ودخوله القدس عام ١٩١٨ في اثناء الحرب العالمية الأولى. وهكذا توضحت « الاهداف العلمية » للبعثات البريطانية ، مع التأكيد على أن كتابات الضباط الذين اشرفوا على عمليات المسح كانت من صلب الاتجاه الايديولوجي القائل بتطوير فلسطين وإفساح المجال لليهود للقيام بذلك .

بعد الموجة الأولى من المصورين الأجانب الذين تجولوا في بلاد الشام في عقدي الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي ، بدأ عدد من المصورين بفتح استديوهات محلية خاصة بهم لتلبية الطلبات المتزايدة على الصور بتزايد السياح والحجاج .

وكان أول من افتتح استديو للتصوير في القدس ، هو البريطاني جيمس غراهام ثم أعقب ذلك افتتاح فيلكس بونفيس استديو في بيروت حيث قام بانتاج مئات الصور لسورية ومصر وتركيا واليونان ، وبرزت أسماء المصورين أمثال دوماس وكواربلي وكوفا وغيرهم .

و يذكر دليل باديكر لسنة ١٨٧٦ افتتاح استديو للتصوير في دمشق للمصور رومبو . ونشط أيضا ألبرت بوخيه في حلب ، وجورج صابونجي في بيروت ، وسليمان حكيم في حي العصرونية في دمشق .

الا أن جميع المعلومات المتوفرة حتى الآن عن التصوير الشمسي في بلاد الشام هي في الواقع معلومات نشرها كتاب وبحاثة أجانب خلال العقد الماضي ، وقد اعتمد هؤلاء في دراساتهم على مصادر غربية ، وتحديداً الكتب المصورة وكتب الرحلات التي نشرت في أوروبا في النصف الثاني من القرن الماضي . ولقد اعتمد معظم البحاثة الأجانب على المصورين الأوروبيين ، في حين اختفت اسماء ومساهمات المصورين السوريين من معظم الدراسات التي نشرت ، لذلك فان هناك نقصاً كبيراً في المعلومات عن تاريخ التصوير الشمسي في بلادنا . والحاجة ماسة الى سد هذا النقص باجراء دراسات على ما تبقى من الاستديوهات التي قامت في القرن الماضي .

إن الدور الأبرز في نشر صناعة التصوير الشمسي كان من دون أدنى شك للاسقف الأرمني يساي غرابيديان الذي افتتح أول مدرسة للتصوير الشمسي في القدس في أواخر الخمسينات . وتدرب في هذه المدرسة مصورون ما لبثوا أن سيطروا على السوق في أواخر القرن الماضي ومطلع القرن الحالي .

والمعلومات المتوفرة عن غرابيديان أنه أمضى شبابه في اسطنبول ثم توجه الى القدس عام ١٨٤٤ حيث بدأ الدراسة وبقي في المدينة حتى عام ١٨٥٩ ، وأمضى تلك الفترة في تجارب على التصوير الشمسي في كاتدرائية سانت جيمس للأرمن ، وزار اسطنبول عام ١٨٥٩ حيث أمضى أربعة أشهر تدرب فيها على أساليب التصوير وعاد الى القدس . وتوجد الآن مجموعة من الصور التي وقعها عام ١٨٦٠ تحتفظ بها الكنيسة الأرمنية في القدس ، الأمر الذي يشير الى أنه بدأ الانتاج الفوتوغرافي في مرحلة متأخرة من عام ١٨٥٩ .

وفي عام ١٨٦٣ توجه غرابيديان الى أوروبا حيث زار مانشستر ولندن وباريس واطلع على أحدث الأساليب في صناعة الصور . وبعد عودته الى القدس عام ١٨٦٥ عين بطريركا . الا أن ذلك لم يحل دون مواصلة نشاطاته التصويرية . وقد أشار دليل باديكر عن فلسطين عام ١٨٧٦ الى استديوهات التصوير في القدس وكان من بينها « استديو الكنيسة الأرمنية الوحيد في المدينة » ، كما يشير الرحالة الفرنسي جول هوش عام ١٨٨٤ الى دور يساي غرابيديان في تدريس التصوير بقوله : « في استديو البطريركية الأرمنية يدرّس يساي غرابيديان بعض الشباب الأرمن من انحاء الامبراطورية علم التصوير » . وخلال فترة توليه مهام البطريركية الأرمنية (١٨٦٥ — ١٨٨٥) ازدهر فن التصوير الفوتوغرافي في سورية وتفوق من بين تلامذة غرابيديان كل من غرابيد وكيفورك كريكوريان واللبناني خليل رعد . وكان كيفورك كريكوريان يعمل في استديو الكنيسة الأرمنية ويلتقط صوراً (بورترية) ، كان يطلق عليها اسم « صورة الهيئة » ، وكان يوقع صوره على الشكل التالي : « كريكوريان مصور شمس ، القدس ، الكنيسة الأرمنية » .

ان أبرز انجازات يساي غرابيديان كان تأسيس مدرسة تعليم التصوير في الكاتدرائية الأرمنية في القدس ، وانعكس هذا الانجاز في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر على جميع انحاء الامبراطورية العثمانية ، حيث انتشر المصورون والتجار الأرمن الذين سيطروا على تجارة مواد وآلات التصوير ، ولا يزال نشاطهم في هذا الحقل مستمراً حتى يومنا هذا .

وخلال عقدي الستينات والسبعينات من القرن الماضي لم تنتشر الصناعة الفوتوغرافية المحلية خارج المدن الرئيسية ، وبقي نشاط المصورين محصوراً في المدن الكبرى حتى أواخر الثمانينات عندما بدأ هذا الفن يغزو المناطق الريفية بعد انتعاش ضئيل للوضع الاقتصادي .

هناك الآن مئات الصور التي تحتفظ بها المتاحف والمكتبات العالمية متعلقة ببلاد الشام . لكن العدد الذي يمثل واقع المنطقة قليل جداً ، لأن النزعة الاستشراقية الاستعلائية عند المصورين هي التي تحكمت بنتائج الانتاج وأضفت عليه مجموعة من الأوهام توضح بدورها جوانب العلاقة التي كان الغربي يقيمها معنا ، و يعمل على حبكها □

◆

ـر الحاج:
كاتب من لبنان، يعنى بدراسة الانتاج الفوتوغرافي في سورية خلال القرن التاسع عشر. صدر له عن شركة رياض الريس للكتب والنشر كتاب «صور من الماضي» المملكة العربية السعودية».



قصيدتان

حمـزة عبـود
شاعر من لبنان، له مجموعتان شعريتان.



١ ــ الأربعون

■ ليست السنوات
التي كانت فسحة عابرة للعب

ولا الحروب
التي أخلفت مواعيدنا

ولا الأسفار
التي أناخت ظهورنا

ولكن
الأشياء الصغيرة
التي اختفت فجأة

الركضُ من أقدامنا النحيلة
الآهاتُ التي أشعلت صدورنا
الرسائل السرية في دفاترنا

كأننا نغادر عنوة
وثمة من أغلق الأ بواب وراءنا □

٢ ــ حالة

■ تحت شمسٍ مترددة
وبطيئة
لا أعرفُ ماذا أنتظرُ هنا .
كأنني سقطت فجأة وسط هذا
الغبار :
كسور المدن والأجيال المتناثرة ِ
فوق رصيف كليبير
حشرات الكلام المهوّمة
في فضاء المقهى
الرجال المعلّقون بمقابض أحدهم
النساء اللواتي يتبعن أثداءهن
الى الرصيف المقابل
هائم وسيارات ومهرّجون متجوّلون

لا أعرف ما إذا كان أحدهم سيصل بعد قليل
ما إذا كانت إحداهن ستصل ...
فلا بدّ أنني أنتظرُ أحداً □



رنده قوشحة

هـــل ؟

هل لوردة أن تكون نجماً ؟
هل لشجرة أن تكون برقاً ؟
ما الذي يمنع المركب
أن ينهض على ساقيه
و يعْدو فوق الرّمال ؟
ما الذي يمنع الشرفة
أن تكون أفقاً ؟
والحمامة
أن تكون سحاباً ؟
والبرتقالة
أن تكوِن لَهباً ؟
أفحتمٌ أن تنتهي الاشياء
دائماً .. إلى خمسة أصابع ؟

مــن أيـــن ؟

هل الحبّ سهول في الفجرْ ؟
أم بحر في الغروب ؟
شرفة ترتفع إلى قمر ؟
أم نجوم تنزل إلى الأصابع ؟
هل الحبّ خطوة في فضاء ؟
أم زلزال يضرب الجسد ؟
من أين يأتي الحبّ
بكلّ هذا النّبيذ
ويملأ به رأسي ؟

حــلم

أيخيّل إليّ ؟
هل أنا أحلم ؟
أم أنّ كل بندقية
يمكن أن تصبح « ميلوديكا » ؟
كم ماسورة ألوان
نصنع من أكوام الرصاص ؟
ألا يكفي ثمن قذيفة
لمهرجان دُمى ؟
هل أنا جاهلة ؟
ألا يكفي أن أصدّق
أنّ كتابة قصيدة
شيء يشبه العيد ؟□

اســتعارة

متى تنطلق الكلمات
خارج مخاوف المعنى ؟
أيُّهما أشدّ عطشاً
أو أشدّ حريقاً
طير في قفص
أم طير في البراري ؟
أيُّهما أسرع عَدْواً
غزال في الغابة
أم شمس في الجسد ؟
أيكون خروجاً على النَّسَق
أن أستعير مدّاً للعين
وجَزْراً للكتابة ؟

هـــواء

كيف أخرجُ القمر
من قفص الدّائرة ؟
أيليق قوس قزح
بجبيني العريض ؟
أيّ قرطين يكونان
لو علّقت نجمين في أذنيّ ؟
بقدميّ أبدّد الغيوم
أنا الهواء أعانق الأشجار
لماذا أكون جزيرة
تحت رحمة الحصار ؟



الولع

عاليه ممدوح

■ المكان مقلق : فندق نظيف في الطرف الآخر من بغداد . ينظر اليّ بهدوء . بلا كلام ننزل من السيارة . يصعد الدرج الخشبي الكالح ، الممر المعتم ، اصعد وراءه . أقرأ أرقام الغرف الفردية . تعبر وجوه الخدم المطفأة . نقف أمام الغرفة رقم ٩ . يفتحها رأسا .

جدتي كانت تقول : الله وحده يعلم ماذا يريد الرجل من الفتاة ؟ لكنني كنت أعرف ماذا أريد من السيد مصعب عبد اللطيف .

رائحة بودرة أطفال ، بطبيخ مهروس ومعقمات في مياه شطف الغرف والممرات . كلمات الخادمات لا تتم ولا تطلع من بين الشفاه ، اسمعها وأضعها وراء ظهري . الغرفة مبردة ببطء . رائحة عطن خفيف بين الزوايا ، ستائر سميكة أحركها وأرى من وراء الزجاج العكر دارا مهجورة وحديقة ميتة . لا التفت ، يورث سيجارة ، يبدأ بالهاتف ، يطلب بيرة ، يدخل الحمام ، يغلق الباب وراءه .

لا أريد أن يعينني أحد . لا الله ، لا جدتي ولا المخيلة . ها أنا أدخل برمتي فيما تبغضه جدتي والعائلة . هكذا قبل الحلم والارتجاف ، قبل الكلام ، قبل الخوف وبعده .. قبل ان أعرف انني سأكون محبوبة قليلا ، أقل من ذلك القليل المتاح لي .

عليّ بركة واحدة ويجب أن أنثرها على محياي حالا وقبل أن يعود السيد مصعب . على وجهي أن يبقى على ذلك النحو من الارهاق والحلم ، هكذا انني أحب نفسي قليلا .

أدور في الغرفة . ينبغي أن لا أحوّل عيني عنه ، ينبغي أن انظر اليه فقط ، فقط . وان لا يبدو عليّ أنني آكل نفسي بشراهة .. أقول آمين وأراه أمامي ، أغتسل وقطرات الماء على ذقنه لم تنشف بعد . فتح زرين من قميصه الأبيض المدخن ، العرق تحت أبطيه ، وجهه شاحب ، عيناه بنيتان مخيفتان ومتفوقتان . نزع حذائيه وجلس على حافة السرير ، رفع ساقيه وصعد قليلا . انزل الى قدميه ، أجرهما الى صدري ، انزع جوربهما واحداً بعد الآخر ، أمسك بالقدمين ، أقلبهما بين يدي .. آه ، لو كانت الحشائش تحتك ، حشائش مبتلة بلا مضاعفا لدفنت أصابعك داخل التربة الندية . اتقرفص وأنا انظر الى تينك اليدين الممدودتين أمامي . كلما انظر الى هيئتهما أهم بالحديث وأتردد أمامهما : ماذا أفعل ، ماذا سأفعل ؟ مصعب لم يكن ناقصا مثلي ، كان يحدث و بصورة مضنية أن يكون احساسي بالنقص ناقصا فأكذب أكثر . علينا نحن الاثنين ، أنا ونفسي تعلّم اشياء كثيرة ، هنا في هذه المدينة الطائشة غير المنطقية ، التي أحبها ، أحبها ، وأنفر منها ، أن اذكر التفاصيل التي حرص السيد مصعب ، السيد المدير على تذكيري بها دائما لأ ارتعب : أنت النحيلة ، الهزيلة . أنتِ لستِ جميلة .

رجل يحمل البيرة بصينية معدنية ، يضعها على الطاولة . انظر الى القنينة . كنت وأخي عادل نشرب هذا الشراب خلسة فيفتح أمامنا أبوابا مسحورة فلا نعود نرى للابواب مقابض ولا للسحر نهاية .

هذه زجاجة بنية اللون ، مثلجة القوام ، أراها بأجمعها ، أراها مفتوحة ، أراها تُفتح في الحال ، بخارها يطلق صوتا صافيا .. هنا لن أنظر مواربة للزجاجة ، هي أمامي واقفة ، براقة معلقة في سقف الغرفة تتدلى مع الشريط الكهربائي ، تستلقي قرب مصعب وتنام وحدها بشكل هادىء .. أراها ولا أرفع بصري عنها . كيف سآخذ أول القطرات من الشراب الحارق الذهبي . هل أقول له .. أمد يدي وأرفع القنينة ، أمررها على خدي ، من الممكن أن تموت في يوم قائظ مميت من شهر تموز ولا تذوق هذه النعمة ، وكل تلك الفتاة حديثة العهد التي تورمت يدها من غسل الصحون ، شطف الروح ، مسح الغرف ، كوي الملابس ، قص الأظافر ، وانتظار الخوف .

أسمع صراخه ، يعطي تعليماته بالهاتف . يصيح و يهدد ، يده تتضخم ، أراها تهتز وهي تمسك السيجارة على الدوام . ينفث دخانه على سطح وجهي ، أقف أمامه ، أبلع الدخان وأطلقه فيما بعد ..

يشربني أولا .. يتمدد أمامي ، أسأله لماذا لا يدعني أدخن ، قال : تفضلي ، فقلت : بعدين . دخنت من قبل . صبيحة صديقتي دربتني كيف آخذ النفس الاول ولا أسعل . انتهى الأمر بعد ذلك أن تحولت غرفة الضيوف الى ساحة لسرقاتي . بسرعة أمد يدي لسجاير البلايرز الانكليزية الحامية ذات الشفطة الحادة التي تدع صوتي لثوان غائباً داخل بلعومي . لا أحسب وأنا أسرق ، لا أفكر الا في تلك الدرجة التي اقترب فيها من نفسي . كان الأمر بسيطاً ومعقداً : تؤرث النار في غرفة كالفرن ، لا تحرف بصرك عن الدخان ، تعين لك وقتاً للهدوء والاحلام ، هكذا هي المتعة . صبيحة دربتني على أفعال كثيرة . كانت يدها تتمهل أمامي وهي تضعها تحت الضوء . يدها كائن يرتدي اللباس الكامل ولا يضع على رأسه أية علامة للتنكر ، وكأنها تدربت على جميع الاشياء بصورة متقنة وأبدية . تقرب يدي اليها ، تفتحها ، تفحصها ، تقلبها كأنها تعرضها للبيع وتبدأ من الأصابع . صبيحة لا تتحدث في تلك الحالات ولا تنظر في وجهي ، هي تعمل بصبر وشغف ، تعمل وتتحدث ◁

جزء من عمل يعد للطبع





مع الذي بين يديها : يدي تتمهل قليلا فلا تباغتني حتى يندفع الدم الى دماغي و يضرب طبلة اذني فأسمع صوت ارتطام كائنات ببعضها ، نوافذ يتشقق زجاجها فتتلاشى في ثوان ، طرقات تتبادل النظر وتتذكر بعض الأشياء .. بشر له رائحة بخور وزعفران وثمار فجة ، أشجار تصير مئزرا للبطن والساقين ، حدائق تُفتح من جميع الجهات ولا يركض فيها الا الورد .. وأنا ممددة في غرفة السطح العالي ، أحضن يدي ، أرى يدي ، لا أتجنب يدي ولا مجيء صبيحة .. يدي بيده وكل شيء أستطيع قوله إنه من نظام تلك الفتاة . بقي أمر واحد لي : انني عذراء .

لا نتبادل ولا كلمة . نغير أماكننا . تضحك يده . نبدأ من الأ يدي ، يجب أن يدوم الضحك . أيدينا مستلقية قربنا .. لو سارت الأ يدي لتركتها وحدها ، لجاءت يد أبي الحقيقية التي كانت تصحبني دائما على الرأس والكتفين ، على الظهر والذراعين .. يضرب أبي ودموعي مثل بخار السطح العالي ألاحقها وتفر من أبي .. يد الاخوال والأعمام ، أيادي الرجال والنساء الذين لا يعرفون الا نعمة واحدة لتلك الثمرة البهيجة .

كم بقيت يدي بيد السيد مصعب ؟ انظر الى درجة التفاف الأصابع ، أجلس أمامها وأحادثها ، تطلق أيدينا الآهات وهي تتخبط وتتهور أمامنا .. قلت اذا تعبت الأ يدي ستتوقف ، اذا تعبتُ من الغبطة ، لتوي تعبت ، عمتي كانت تجرني من كتفي وتضعني أمامها بقسوة قائلة : تنظفين وتكوين ، تمسحين تغسلين وتكنسين ، بسرعة ، بسرعة تعملين كل شيء ثم تتهالكين على الأ رض تئنين .. في الرابعة عشرة وتتعبين بسرعة ماذا لو تزوجت وأنجبت ، ماذا لو دخلت في العمرين ؟

حرة كنت أتبادل و يده النظر ، أسمعها تحدثني . أقول له ذلك ولا يصدقني . ادعه وحده وأبدأ به . قمت وأشعلت جميع المصابيح في السقف وتلك التي بجوارنا كي يراني تماما .. بدأت من صدره ، كل مقطع من كتفه كنت أنزل عليه وأحكه بأظافري المتسخة على الدوام . كلما أرى أظافر عمتي أشتمها . أظافرها الطويلة النظيفة المصبوغة بالأحمر الشوندري . هي لا تغسل الصحون ولا توافق الا على شغلي قائلة : هداوي أم بيت من صغيرها .

الجميع يدري أنني أكبر بسرعة الا أنا . (هدى جميل) أردده بلامبالاة وأتصنع العجرفة ، تلميذة القسم الأدبي الرفيعة التي لا يلاطفها أحد الا كنوع من الاعتذار .. هدى تلك التي تلتصق بالأ بواب والنوافذ ولا تصغي الى أي أحد ، أي أحد ..

أشعل سيجارة وأعطيها له . لم اقترب من فمه ، من لسانه . عيوني تتقلب عليه ، على حوضه وساقيه . لا أرفع رأسي ، هوذا أمامي ويجب النظر بلا هوادة ، يجب أن أرى بصورة صحيحة . صوته وهويقول : قولي تحدثي أي شيء ، لماذا صامتة ؟

صوت مبحوح على الدوام ، أقوى من صوته ، أعلى من صوت أبي ، جدتي وعمتي .. كأنني ولدت في معمل للدخان .. لا نتحدث . لو رفع رأسه لرآني . قال لي في غرفته الواسعة الوثيرة بعد أيام من العمل : كلما أراك أقول هي ستخترع الأشياء وأنا سأصدقها .

بصوت خفيض كنت أردد : يجب أن أورثه أكاذيبي ، اربعيني وسيم ، أريد أن أدخله الحمام ، أعبيء الحوض وأجلسه هناك ، أبدأ من ذراعيه وأنزل الى يده ، الى اصابعه ، وأحلق ذقنه ، أسوي شواربه الشقراء ، سأقص له شعر رأسه ، هذا الوجه المهذب والنزق ، هذا السيد النظيف ذو الرائحة المتخفية بين الجلد والمسام ، بين بخار صوته ولسانه الوردي ، رائحة تطرح نفسها بأكملها فارتفع عن الأ رض ثم أهبط اليه لأ رى ذلك الختم على صدغه ، التشوش ، التردد والذكاء المخيف المتوحش . لا يتحدث . ودون أن ينظر في وجهي يأخذني بين ذراعيه .. لم يحبني ، لم يقل لي هذا .. لم يقل أنتِ .. لم أبال كثيرا .. لم يقل أن لي لونا فاتحا وعينين تسعلان .. لم يقل أي شيء .. بلى هو يفهم و يريد أن أقول نعم ، أنا قلتها بصورة مواربة ، لكنني أريد أن أرى ماذا يجمع بين المدير العام والمناضل ، الذي يتمدد بكامل ملابسه أمامي ، قدماه عاريتان ، فمه مغلق على فمي ، وهو معي . بدنه القوي ، عروق شفاهه ، ملوحة العرق عليها ، الابط والخط الفاصل بين الفخذين وذلك النسغ من الألم .. في تلك اللحظة أبدأ بشمه ، أشمه ، مثل باقة رازقي قطفت توا ، أشمه ، أشمه حتى أدوخ وأكاد أسقط عليه ، يقبلني ، يرفع رأسي الى أعلى ، أعلى فأبلل وجهه بدموعي .. أبكي واضحك ، تنزل دموعي ولا تتأخر ، في موعدها تجيء ، دموع رفيعة مثل ابرة كهربائية أتبع ذبذباتها على خديه . يقبلني وأشعر بشفتيه القويتين اللاهبتين .. هناك شيء كان يقوله لي وأسمعه وحدي : عذراء هو الآخر .

يغلق عينيه و يقبلني بغموض ، أفتح عيني لأ راه .. أرى وجهه المضمخ بفقدان شيء ما .. أرى الخطوط الرقيقة التي بدأت تتشكل حول عينيه وفي جبينه ، هذه حماقاته . سأقول له هذا .. لا أنزع بصري عنه ، هويوشك أن ينام وأنا استيقظ ، مستيقظة .. في السينما يغمض الرجل عينيه وهويقبل المرأة ، في غرفة السطح أغمض عيني ولا أرى أحداً ، افتح عيني بغتة وتتجمع القرود لفحصي .

لماذا لا يراني وهويقبلني ؟ أرتبك وأزداد التصاقا به و بعينيه المقفلتين .. لا تريد أن تراها ، كأنك تريد أن تراها ، هي تلك الهدى التي تقيم داخل هدى ، داخل الصيف والشتاء ، المؤبدة التي أملكها ، المرسومة من الخيال والخشونة .. لماذا لا يريد أن يراني ؟

في تلك الأ ثناء يتشكل ذلك الشيء الذي سيغدو مشتركا بيننا : الرعب .

رأسي لم يدر وهو يقبلني ، رأيت حبات العرق بين طيات شعر جدتي وهي تفتح صندوق وصاياها ، تغرف وتطلي بها رأسي ، تركبني الحافلة أمامها وتنفخ عليّ بالصلوات ، توصلني الى بيت صبيحة ، وتبقى في أول الشارع تنتظر ، نصف ساعة ، ساعة ، تنتظر بقامتها النحيفة ، وعباءتها النظيفة ، نظارتها الطبية الجديدة ، و بشرتها الوردية القديمة ، تنتظرني هناك ، إذا هربت من بيت صبيحة ، فستلقاني هي أولا .. اذا هربت وتبعثرت وحدي بين الأ زقة الجديدة . جدتي تدري أنني سأهرب ، فتقف بانتظاري ، تنتظرني وانتظرها ، فبعد أن أدخل الباب الحديدي الكبير ، أحشر نفسي بين الأغصان الكثيفة

وانتظر. هناك أقطع نفسي. ألوذ وحدي بهدوء قطاع الطرق أبتسم وأنا أخرج على مهل، تمشي ورائي ولا أراها، أشم أنفاسها وأراها، تتنفسني، تعاقبني، تراقبني، لا تعيرني التفاتا، تبقى تمشي وحدها حتى أصير وراءها، سيدة لا يلائمها الا هذا الدور فقط، أن تضع الجميع تحت بصرها ومن بعيد، لها جيش من العيون، الشعيرات، الفكوك والانوف، تخترقني ولا تنظر صوبي. فيما بعد تقول لي: لا أحد يشبهك من بنات العائلة. فلا تأمرني بأي شيء. في الغد تجلسني أمامها وتسرد لي حكاية البنت التي ستخترع لها مكانا بين حسناوات الجنة، تقول لي هيا العبي مع اولئك النسوة هيا لا تخافي.. فأصفق بيدي وأبكي، أضحك وأبكي، فتحدق الى شي غير مرئي، تقرأ وتنفخ، تتمهل وهي تمط اسماء الأولياء، الشهداء والقديسين كأنها تذيع أسرارهم أمامي، يصير صوتها كبيرا مبطنا بحماوة عجيبة وهي تهمس بهدوء وطقم اسنانها يترجرج في فكها: ليش هدى هو أكبر منك بعشرين سنة لو أكثر، متزوج و يشتغل بالسياسة، ها.. قولي كم عمر مديرك العام يا هدى؟

لم أحسب عدد القبلات على شفتي، لم تكن جميعها تصل الى أقاصي بدني. أريد أن يشتد اصطكاك كتفي فلا ينفع معي أي شيء الا أن يحضنني، أن لا يحدثني عن العروبة كأن لا شيء يلائمني الا هي. هويقول، نعم أنت وأنا ونحن، هي وحدها التي تلائمنا.. كان يتحدث بطريقة احتفائية كما لو كان فوق مسرح، قال الأمر الوحيد الصحيح هو النضال، لم اتعب منه بعد حتى انني لا أعرف ماذا سأفعل لو انتهى النضال، الى أين سأذهب بطاقتي وتحليلاتي، ماذا سنعمل بهؤلاء الناس الذين يريدون سقفا، قوتا، ودواء رخيصا، يريدون مدارس، ومستشفيات، يتحدث بحماسة وأنا استمع اليه، يحلل لا يبقي ولا يذر، تناضل يده أمامي، تتذكر اللافتات التي رفعتها، وحشود المتظاهرين التي اندست بينهم، وتلك الخطب التي كتبتها، يده كانت صالحة أن أرى في عروقها مدنا برمتها غضبت معها.. شوارع محاطة بالشرطة وجسور مقطوعة بالقتل.. و.. صار وجهه أجمل من السابق وهويتحدث و يدخن، يشرب البيرة ويحاجج أشباحاً أمامه أو في رأسه وأنا أنظر الى ساعة يدي، عروبتي، هويعلمني ما لم أعلم.. لم أفكر بهذا الأمر من قبل، كيف أكون عربية.

كيف، كيف سيتم هذا؟

أول ما يغلق عينه أبدأ بفتحها. اذا طلعنا من هنا سنفترق، كيف التمس طريقي للوحدة العربية وأنا لم أتحد بمخلوق، لا به ولا بنفسي، لم يخطر ببالي وأنا أغلق عيني وأفتحها الا بالخوف. جاءت الى هنا القومية، وضربتني الوحدة على رأسي وهو يحفر شفاهي، يدخن، يتحدث عنها و يقول سوف أربيك حجيرة وراء أخرى.

حسنا سيشرب بني الخمر المقدس، خمر العروبة و يقرع الاجراس طوال بعد الظهيرة هذه، حادثني على مهل، نسج جبته ولم يبذر حبه أو يضرب فأسه، سينضجني بناره ويحكي لي جميع القصص المغدورة، يغطسني بماء العرب، يجلسني بين أحضانه و يدلكني ليراني كيف أبدو وأنا بكامل ذعري، كالعجينة وأنا أجلس قبالته بثيابي وهويدل الجميع عليّ وعليه قائلا: لنتحد بمن نحب أولا.. نحن اثنان.. جنبا الى جنب، سنشرب ماءنا السري ونعارض.

معارضان، يتعارضان.

قال لي: أحبيني الى أكثر ما يحتمل قلبك وألمك وعنفك.. أحبيني.. أحبيني.. وأنا نصف قروية، لست رزينة ولا ملائكية لكنني عذراء، هذا الأمر لا يهبط عليك من الخارج فتتفحصه ولا تراه فلا تتكهن أين تكمن جاذبيته.. لكن أقدامك يجب أن تبقى ثابتة على الأرض، وصوتك بوسعه أن يعلن بعض الحروب وأنت تنظرين الى الرجال طويلا في الحافلة والشوارع، في الوظيفة والاحلام، تنظرين الى نسخهم وخطوطهم، ثيابهم وروائحهم، وتحبيهم بطرقك التدريجية، تحبيهم أكثر وأكثر كلما يغيبون عنك. قال مصعب اشياء كثيرة وهو يتأمل وجهي بين يديه، وهويلقي الدروس مثل بغداد التي لا تتأخر في لكماتها لصدغي، تضرب وتسوي ثيابي، تضرب فيتأخر يقيني، فأتلقى أجراً يزداد تحت شمس حزيران وتموز وآب، أسمع صوت النقود والمحاسب يحسبها أمامي في آخر الشهر، فأكومها بيد جدتي، تمسح عرقها وتبتسم. ترفع عينيها التي تشبه آلة حاسبة، تحسب وتعد، تجر رأسي لتقبله ثم يجيء دور عادل.

آه أول راتب وآخر حذاء أجرب. الى الأسفل انظري، الى ذلك الزجر الذي لطم انفك ورأسك. انظري الى عروق قدميك المسطحتين الكبيرتين كأقدام جندي. وأنت تضعين النقود بيد جدتك، تشكين يدك على صدرك وتتنفسين بصوت عال. كل شيء كان خاويا، أمامك، الخزائن والدواليب، القلوب والرؤوس، زوايا الشوارع الضامرة ومدارج الألعاب، السلال والفواكه، خواء، خواء.. المطبخ وغرفة الضيوف، البداية والخاتمة. ستطير الفلوس بعد أيام، ستفتح جدتك لها الباب وستحلق بعيداً وستفوح منها رائحة، رائحة على الدوام تجيء تلك الرائحة، كانت تجيء وأبوك يقف أمامك، يقف أمامكم جميعا و يصرخ: عشرة أبناء وداران، زوجتان وأم وشقيقة، متى يأتي الموت متى.. متى..؟ لن توافق جدتك ولا عمتك على الحلم بتنورات عريضة ذات دانتيلات مزركشة ناصعة البياض وتطلع من تحت الذيل، تمشين بها من بيتكم الى مكتبة الأعظمية، تشترين وتشترين ولا تقسطين حتى ينشف ريقك. تمشين وتنفخين صدرك، تصيرين جليلة كامبراطورة تحيين مخلوقات اكتملت ملامحها، تحيينها وتهتفين أمامها: انتِ الحاشية، انتِ الصديق الحميم. تمشين وتغيظين الآنسة (هجران)، حورية الصليخ — جارتنا التي تتمشى يومياً بعد الغروب مع بعض الصديقات مكسوة بجلدها الذهبي، شعرها البندقي وجسدها المنحوت. كانت تشبه الهة آتية من بابل الأولى ولا ندري الى أين ستذهب بثيابها التي تفصلها لها أمها وتطلقها في الشارع العام. أمام الدور والطرقات، أمام النوافذ والجوع الذي يضرب الأكمام القصيرة والاباط البلورية. هجران كانت تضع يدها في جيوبها فتقف السيارات وراءها وأمامها، أولاد العوائل، شباب البيوت العاقلة والمحافظة، رجال السلك الدبلوماسي، ◁

و بعض مناضلي الاحزاب العراقية .

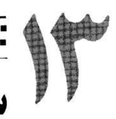
كان دارها مقفلا أغلب الأوقات . دار كامد اللون ، عتيق يقف على سياج سطحه العالي من الخارج نسر موشك على الطيران ، وجهه متآكل ، أسنانه سقطت ، وجناحاه كأنهما ستتحركان بعد قليل ، كلما أمر من هناك أشمّ رائحة بخور طالعة من النسر ، من فمه أو جلده ، أراها وأشمها ، رائحة قوية كانت تتحرك وأنا أمشي ، وأنا أمر ببطء شديد من أمام الدار ، علّي أرى أحداً ، كان يتراءى لي أن أحداً كان يجلس هناك ، بل هو ذاك النسر قد نزل وجلس أمام باب الدار من الداخل ، على كرسي من الخيزران ، يرتدي نظارة طبية وثيابا منزلية ، شعر رأسه خفيف وأبيض وعظام وجهه كأنها كُسرت وأعيد تجبيرها ، و بقيت هناك بعض الشروخ ، نسر شائخ ، غامق ، نحيل ، ضئيل غافٍ على الدوام ، اذا نظرت اليه من جميع الجهات كان يبدو أنه لا يلحظنا أبداً ، كأنه يبكي في محراب ، وحيد وطافح بالموت . هل هو والدها أم خادمها ، قريبها ، أم جدها ، الصامت ، المطرق رأسه دائما الى الأسفل .. وهي هي كأنها أتت وحدها الى الدنيا وستذهب وحدها .. لا يجوز أن يكون أحد بجوارها ، لا أب ، لا أم ، لا عائلة ولا وطن .. وحدها ، وحدها ، صوتها مخمور وناء ، عيونها لا ترى الا الذي تراه وهي مترامية الجمال متلألئة ، قلت للسيد مصعب لو تمشي النسوة جميعاً وراء تلك الحورية ، لو تمشي الغابات ، الاشياء والحيوانات ، لو يمشي الرجال والاطفال يملأون الطرقات بالناي والحليب والمشاعل ولن يكون هناك رجل بانتظارها لا أحد سينتظر الآنسة هجران جارتنا ، ذكرت أسمها فاغتم ، أرى ما بين حاجبيه عندما يدخل في الغم ، يورث سيجارة ينفخها بقوة ثم يقوم و يأخذني من ذراعي ، نقف قبالة بعض بغتة ، يتحول الى نسر مجنح هو الآخر ، تمثال ليس من عاج ولا رخام ولا انساني ، هكذا كانت نظراته وهو يوجهها الى وجهي وعيني ، يهزني و بصوته العريض يقول : لن أوفر لك الا الوقت كي تحبيني ، ستحبيني أكثر مما في الحلم .

كل يوم وكل ثانية مع هذا الكائن كنت أسميها ساعة الصفر ، فما أن أضع يدي بيده ، ما أن ينقضي الوقت و بسرعة عجائبية ، ما أن يغمض عينيه تماما حتى يتشكل ذلك القسم ، أعيده على مسامعي ، أمسك صوتي قبل أن يطير ، أعكف عليه وأدر به ، عيوني شبه مغمضة ولا أنبس بحرف ، وليس ثمة الا ذاك الذي يتجمع ما بين النخاع والاكتاف ، يتكوم تحت الجلد و بين الاهداب ، الذي يرقبني وأنا أردد أمامه صباح مساء .. ليل نهار .. وأنا ادري ما من مجير ، على قدر ما أستطيع ، على ذلك القدر عليّ أن أحسن اتقان حبك .

أنظر الى مسامه ، أقرب رأسي من لحمه ، هو لحم قديم ، حي كأنه سرح من عدة حروب ، ونهض من جديد يريد أن يتلألأ ، اقترب أكثر وأرى آثار المدن والساحات ، ياردات من الوحشة وألم منسي بعيد وموجود داخله ، جاء من بين سوريا ولبنان ، سكن الاسكندرون ثم تدحرج الى العراق ، كانت فروع أنهاره تذهب الى تلك المصبات ، الاولى ، مصب النهر العظيم كما يسميه : العروبة . هو يشبه الفهد الذي يريد العودة الى الغابة . وحيد ، وحيد جدا ولا صديق يفضح أسراره . أراه يحفر الخنادق ، و يقف أمام الجسور ، يجمع الطلبة العرب ويخطب بينهم ، يرتجل الكلمات الفخمة والأوصاف الرنانة و يطلقها على الجميع مثل الرصاص ، يطلق الكلمات ولا يتردد في الصراخ وحده في آخر الليل . كان مستعدا أن يبدأ من الفجر وحتى الفجر دون أن نصل الى الختام ، ختام القصة ، ختام الوحدة والقومية العربية . وقح ، حاذق يتثاءب ولا يتردد . أسمعه ، أسمع صوته يغطي فمه بيده ، كل هذا الصوت والشوارب ، كل هذا الانتظار ، أنا انتظر وجهي أن يكون له فأدير وجهه لي ، الثانية والاربعون خصائصه متناثرة ويجتهد على اخافتي دائما ، يتثاءب و يضحك ، لكنه ينشط أكثر من السابق فأرسل أصابعي تجرجر اصابعه . أطويها ، أعزل الاوسط وأدفع الابهام ، أتردد في دفع أصابعه العشرة الى شعري ، قصيرة أصابعه ، أقلبها وأرى : قمة الاظافر الدموية ، سكان الشعر الخفيف البسيط وهو يصوب لبدني نظرات مركزة : عذراء وعليّ الجلوس في تلك العتمة أمام ذلك المخلوق الصغير باستمرار ، عيناي مفتوحتان عليه ، الى ما حوله وما ورائي . اننا بنات هذه الأرض علينا أن نحمل ذلك الطرف بلطف ونعاود التذكر ، أن يظل ناسكا و بهيجا ، لكنه مقطب الجبين ، يفهم ولا يفهم .

عذريتي وعروبتي ، اصفرار بشرتي ، خشونة ثماري ، وعلى حافة الخوف كنت أحسب جميع عظام بدني يوميا . يخاف أهلي ، يخاف اخي ، يخاف أبي كما لو أنه لم يفعل أي شيء وطوال حياته ، تخاف عيني والقصبات الهوائية . تخاف رئتي ان تموت بالسل كأمي ، تفوح أمي خوفا وهي ميتة أخاف مجددا أخاف ، أخاف اذا عدت الى بعضي ، اذا افترقت عن بعضي اذا اقتربت من روحي ، أخاف من النظرة الاولى ، اذا تبعثرت أو بقي لي باق .. اذا بقيت يتيمة وهادئة ولاحقتني العزلة فقط .. اذا جمعت بشدة ونمت من شدة الخوف ، اذا وصلت برقية تقول إن أمي ماتت في دمشق ودفنت في حلب . اخاف اذا زاد ذكائي وسار على عجل وقدم لنفسه سيجارة مسروقة من غرفة لا يغمرها الضوء والعافية . أخاف اذا شربنا قدحا من البيرة عادل وأنا ولم يكتشفنا أحد . أخاف اذا لم أخف كما يجب و بصورة جسور . يتكرر خوفي مثل خط مستقيم ، مثل ساعات الانتظار الواقفة في محطات القطار . اخاف اذا توقفت عن الغذاء قبل أن أشبع كي أوفر وجبة العشاء . أخاف اذا لم تذهب جدتي الى المرحاض يوميا . أخاف اذا سألت اكثر مما هو يكون . أخاف و باتجاه الخوف أنام وأفرشه في الخزائن ، بين الكتب التي أقرأها بعد أن ينام الجميع ، والشراشف التي أحجز داخلها دمي الاول واستحضر عن ظهر قلب شذى تلك الفتاة النحيلة الطويلة التي جميع من يراها يعتقد أنها تحتضر .. باتجاه الخوف تسير والى ذلك البيت تعود ، عبر الباب الحديدي الاغبر الكريه . باب دارنا أفتحه واجتاز الفسحة المربعة ذات الكاشي المختلط بالأسود والرمادي . أقفل الباب على الخوف وأرى صورته بين شقوق الجدران ، في شفاه أخي ، بين طيات شعر جدتي ، أما عمتي فقد كانت حاذقة أكثر منا في الكشف عن خوفنا كي ينام خوفها قليلا ، يخاف أهلي ، أخاف ، نخاف ، الخوف □

عالية ممدوح:
قاصة وروائية من العراق



■ حسام الخطيب ■ فؤاد رفقة ■ رياض فاخوري ■ محمد سليمان ■ هاشم شفيق ■ أنطوان أبو زيد ■ وليد منير
■ محمد كشيك ■ محمد علي فرحات ■ خالد المعالي ■ جاد الحاج ■ جاك الأسود ■ عقل العويط ■

شاعراً وناقداً يتحدثون عن محنة الشعر الحديث

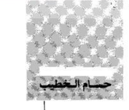
في العدد الاول والعدد الثالث والعدد الرابع والعدد السادس والعدد الثامن نشرت «الناقد» أجوبة النقاد والشعراء عن أسئلتها حول محنة الشعر العربي الحديث. وفي هذا العدد يشارك ١٣ شاعراً وناقداً في هذا الاستفتاء مجاوبين عن الأسئلة الثلاثة الآتية:

السؤال الاول: ثمة ظواهر في الحياة الادبية توحي كان الشعر العربي الحديث في أزمة لا تواجهها أجناس أدبية أخرى كالقصة والرواية والمسرحية فهل هذه الأزمة وهمية من تلفيق خصومه أم انها حقيقية؟ فإذا كانت الأزمة حقيقية، فما أسبابها في رأيك؟ وما سبل الخلاص منها؟ أما إذا كنت تراها أزمة مفتعلة، فما برهانك؟

السؤال الثاني: هل انصراف كثير من القراء عن الشعر الحديث سببه هيمنة ثقافة لا تستسيغ اشكالا فنية جديدة غير مألوفة أم ان العيب يكمن في عطاء الشعراء أنفسهم؟

السؤال الثالث: هل اضحت الحداثة مصطلحاً فارغاً في الشعر العربي؟ وما هي الحداثة الشعرية في رأيك؟ ومن هو الشاعر الحديث؟

الشعراء أكثر من القراء


حسام الخطيب

■ الأزمة موجودة طبعاً وشواهدها المادية الملموسة لا تخفى على أحد. فلدى البلاد العربية اليوم من الشعراء ما يضاهي عدد القراء!! وإذا كان الشعراء يعرفون بأسمائهم أو يحصون عدداً فإنه لم يعد بعيداً الوقت الذي فيه سيكون ممكناً - دون حاجة الى حاسوب (كومبيوتر) - تعداد القراء أي إصدار قائمة اسمية بقراء كل شاعر!!

أتراني أبالغ. إنني اشتغل بالنقد وبالنشر من خلال مؤسسة عامة هي اتحاد الكتاب العرب، وبالتدريس من خلال الجامعة، وأستطيع ان أقول مطمئناً إن عشرات الشعراء الذين يراجعونني لأمور نقدية أو نشرية لا يستطيعون ان يجدوا جمهور قرائهم، بعيداً عن الأقارب والأسرة والحماة والكنة!

منذ بضع سنوات اضطررنا في اتحاد الكتاب العرب لتخفيض عدد نسخ الدواوين الشعرية التي نطبعها من ٢٠٠٠ نسخة للديوان الواحد الى ١٥٠٠ وأحياناً أقل. وما أكثر ما أرسلت نسخ دواوين الى المعارض فاضطررنا الى إهدائها الى جهات البلد المضيف توفيراً لنفقات استعادتها الى البلد المصدر.

ويؤسف المرء أنه في غياب إحصاءات مؤسسية لا مندوحة له من الاعتداد على استقراءاته الخاصة.

وبالطبع لا بد من استثناء كبار الشعراء من كل أحكام هذه الإجابة لأن التفوق أصلاً ظاهرة غير خاضعة للقانون في كل ناحية من نواحي الإبداع وليس في الشعر وحده. ان محمود درويش ونزار قباني وأدونيس والسياب والبياتي ومن في طبقتهم يبيعون من النسخ ما يفوق عدده مبيعات عشرات المئات من شعراء الوطن العربي شرقاً وغرباً.

على أن ظاهرة كساد الشعر العربي الحديث، باستثناء بعض أعلامه، ليست مما يخيف، وهي في سياقها التاريخي متوقعة تماماً ومتمشية مع نواميس الأشياء، للأسباب التالية:

١- الأزمة نسبية، أي هي أزمة بمعنى ان الشعر في الماضي كان ديوان العرب، وكان غاية الأرب لكل طاقة فنية مبدعة. ففيه كانت تصب بدائع المواهب، وليس في الرسم او النحت أو التصوير أو حتى الموسيقا. لقد كانت للشعر مكانة تاريخية عند العرب ندر ان وجد مثلها في المجتمعات القديمة. الآن تحضّر المجتمع العربي أو تغيّر أو تحدّث (أي أصبح حديثاً). يستدعي ذلك إعادة ترتيب لفعاليات الإبداع. أصبحت الحاجة أقل الى الشعر وأكثر الى الأنواع الأدبية الأخرى والفنون الأخرى. إذاً يتراجع الشعر الى مكانته الطبيعية في مجتمع معاصر. لكنه لا يبقى الشعر نفسه الذي كان في القديم. عليه ان يكون شعراً حديثاً متمشياً مع الحاجات الروحية والبديعية والاجتماعية لمجتمع معاصر. من هنا يأتي الاضطراب. ومن الناحية التاريخية تحتاج المسألة الى بعض الوقت.

سأضرب مثلاً: حين بدأ أدونيس في نشر أشعاره (الغريبة، غير

المفهومة، الملغزة، الخارجة عن نجر الكلام العربي!) كان ينظر إليه - باستثناء النخبة القريبة منه - على أنه (دخيل) وليس مجانساً. اليوم تتسع دائرة قرائه. يحاول الكثيرون أن يتفاعلوا مع تجربته. بعضهم ينجح لأنه يمتلك أجنحة للتحويم في عالم النص الأدونيسي. بعضهم يعاني صعوبة لأنه يريد أن (يفهم) النص تماماً كما يفهم أشعار شوقي المشروحة في الديوان فيستعصي عليه الأمر. مثال آخر:

محمود درويش، شاعر مفاجآت مبدعة. ولكنه أسوأ حالاً من أدونيس من ناحية سيكلوجية الجمهور. فقد أطمع الجمهور في البدء بغنائياته الفائقة الجاذبية وترنيماته المسكرة. الآن يغوص في عالم الادهاش. يعتب عليه الجمهور ويترحم على أيام الشموس الضاحية، ولكن الجمهور لا ينفض عنه بل يتفهمه بشكل أفضل يوماً بعد يوم.

٢- الأزمة نسبية أيضاً بالمفهوم الجيلي. فالجيل الأقدم (متحصّن) في مواقعه بل يزداد تعنتاً ورفضاً للحداثة لأنه يدرك يوماً بعد يوم أنها ليست مجرد تطور شرعي بل هي (خلفة) زندقة ولن تكون سليلة حسب ونسب. والمعارك القائمة اليوم بين الشعر القديم والشعر الحديث أشد حدة من حروب البلدان المتجاورة، كأن لم يبق للعرب من أسباب للاختلاف سوى ان ينقسموا بين خليلي وحداثي.

هذه المعركة مخيفة حقاً. لا أذكر أنني جلست في منتدى متأدبين أو غير متأدبين إلا كان هذا الموضوع هو الموضوع الساخن في النقاش.

هنا أيضاً يوجد سبب تاريخي هو الموروث الضخم للدور الاجتماعي والسياسي والديني، الى جانب الوجداني، للشعر العربي. وإذا افترضنا بالمفهوم الجدلي ان هذه هي الأطروحة Thesis فإن الشعر الحديث وبوجه خاص الشعر الحداثي Modernist، أسهم - عن قصد - أحياناً وأحياناً عن غير قصد في تقديم نفسه كنقيض(*) للشعر القديم وميّز نفسه في البدء بطريقة استفزازية صدامية، ولست أشكك في تاريخيه هذا الموقف، ولكن لنقل ان الإسقاط الذي تم من خلال استعارة تجارب بعيدة عن التراث العربي أسهم في تهجين التجربة وفي تسخين التناقض بين الطرفين. الآن يطل الحداثيون على التراث بعيون نهمة ويطل التقليديون على نتاج العصر أحياناً بقناعة وأحياناً للتقية وتبرئة الساحة.

والتفاصيل هنا كثيرة. لنقل ان بوادر التركيب Synthesis تلوح في تجارب بعض شعراء الحداثة من الجيل الأول، وكذلك في تجارب الشعراء الذين تتلمذوا عليهم دون ان تكون لهم صلة بمنابع الثقافات الأجنبية. ولكن هؤلاء الأخيرين لا يقدمون بالضرورة نماذج تخدم فلسفة الحداثة من حيث هي صدمة وانقلاب وتجاوز.

٣- التبست مشكلة الحداثة مع مشكلتين كفيلتين، في وضع مثل وضع المجتمع العربي المعاصر، ان تهدما كل ما يعترض طريقهما، وهما مشكلة الأيديولوجيا، (سواء بمعناها الديني العميق الجذور في الوجدان، أو بمعناها السياسي العصري النضالي ذي الإغواء الشديد) ومشكلة النظام التعليمي الببغاوي التلقيني الذي هو أشبه بمدحلة تدحل كل نتوء موهوب وتسويه بالأرض الواطئة.

وهكذا اعتبرت الحداثة (مروقاً) أو (هرطقة) وليس خروجاً على المألوف أو تجديداً أو تجاوباً مع روح العصر - كما ينبغي لها ان تكون.

وهذا ما يفسر حدة الصراع واحتدامه. وهناك أبعاد كثيرة لهذا الموضوع يفضل أن تعالج على بحبوحتها وألا تقتضب لأنها عرضة لإساءة الفهم ولسرعة التأويل والاتهام.

والخلاصة ان أزمة الحداثة في الأصل طبيعية ضمن سياقها التاريخي، وهي تحتاج الى بعض الوقت حتى تخف حدتها، ولكن تسويتها نهائياً ليست مما يطلب أو يتوقع لأن التسوية تعني السكونية Stasis.

والمطلوب وعي وجداني من جميع الأطراف المتحاربة Belligerent لكي لا يعيد التاريخ نفسه ويصبح بنو يعرب ضحية قصيدة:

ألهى بني تغلب عن كل مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم.

الشعر الخليلي أمكر

تضمنت إجابة السؤال الأولى معظم نقاط هذا السؤال. أما عن العيب فهو موجود في الشعر الخليلي كما هو موجود في الشعر الحداثي، ولكن التستر عليه في الشعر الخليلي من خلال الإيقاع الموسيقي والتأنق اللغوي أسهل منالاً.

كيف تنقذ الحداثة

الحداثة مستمرة، وهي قضية حقيقية وجزء من السعي العربي اللاهث من أجل إعادة الخلق. انها، كقضية لا تموت ولكن تمثلاتها الأولى قد تكون بحاجة الى إعادة نظر، وأشهد أنني ألمح لدى معظم شعراء الحداثة ظمأ ميتافيزياً باتجاه تجاوز الذات والانبعاث الدائم، ولكن اضطرار الحداثة الدائم الى تمييز نفسها عن المألوف والكلاسيّ والمبتذل يبعدها أحياناً عن المسار المرجو.

والمشكلة أنه لم يكن في التاريخ فنٌ ما بغير المتلقي. المرسل لا يكفي. ومن مسؤولية المرسل، ولو جار على لحظة النفاس، ان يمد حبال الوصل الى المتلقي، وهذه المسألة كبيرة أيضاً لا تحلّها كلمات، وفيها كثير من الأخذ والجذب. ولذلك سأكتفي بإعطاء مثل واحد.

- صحّ لدي ان الشعب العربي الذي أنتمي إليه وأعتز بانتمائي هو شعب الطرب ذي النغمة العالية. كلامه في الشوارع والمنتديات والمنازل، غناؤه، موسيقاه، تعامله مع الولد والصديق. كله صوتيات ذات طبقة عالية وإيقاع حاد. وكل من لم يتصل اتصالاً وثيقاً بالفن الغربي والأدب الغربي يرضع هذه القابلية Tendency من الأم ومن كل ما حوله.

هل نستطيع أن نقدم له شعراً خافت الإيقاع خفيّ النغم بلغة مسحوب منها دويّها الخارجي؟

نستطيع، ولكن كيف نتحاور مع آذان الناس بهذه الحالة؟

من أجل إنقاذ الحداثة وإنقاذ حياة شعرنا في وجدان جمهورنا يجب ان نراعي هذه الناحية، وبعض النواحي الأخرى المتوارثة. كذلك: لا بد للحداثة، إذا رغبت ان تعيش، من ان تمسّ قضايا الناس من خلال واجهاتها لا من خلال الأبواب الخلفية. دون ان تقع طبعاً في خطابية الطبل والزمر.

بالنسبة للحداثة، هي عندي حركة انبعاث ومعاصرة وتغير وإبداع وانطلاق من القيود.

وأفرق بينها وبين الحداثية Modernism التي هي مذهب أدبي ذو ملامح في تجربة الأدب الغربي.

أما الشاعر الحديث فلا أقول من هو، ولكن أقول: ما أصعب ان يكون المرء شاعراً حديثاً!□

الانفصال طبيعي

■ القصيدة الحديثة أبعد من الدلالة الى زمن من الأزمنة، ذلك ان قصيدة البارحة لا تعني بالضرورة أنها اكثر حداثة من سابقاتها. كذلك هي أعمق من شكلانية تمثلها صورة غريبة أو عبارة غير مألوفة. كذلك هي أكثر خطورة من تجسيد مشاعر آنية. القصيدة الحديثة امتداد للانسان المعاصر، والانسان المعاصر موقف يدور في أفق الأرض والزمنية،

(*) أعرف أن الكاف مستقبحة بهذا المعنى، وأن الأصح قولهم: بوصفه نقيضاً. ولكنني لم أعثر في النصوص القديمة على استعمال مثل (بوصفه) أو (بصفته)، فاخترت الحرية في التعبير.

هذا بعد تراجع الوهج الغيبي الذي كان يؤمّن للانسان الحماية والطمأنينة.

إذا كانت القصيدة الحديثة امتدادا لهذا الموقف الجديد، فانه من الطبيعي أن يحصل الانفصال بينها وبين القاريء. لكن، أي قاريء؟ القاريء الجماهيري.

ليس المقصود هنا الانتقاص من أهمية هذا القاريء، لكن الواقع هو الواقع، وعلى هذا الأساس تكون الغربة الحاصلة بين القصيدة والقاريء المذكور بنتيجة طبيعية، هذا إذا كانت القصيدة جسداً للشعر. أما إذا كانت نزوة عابرة، أو مناسبةً، أو التزاماً مباشراً، فهذا شيء آخر. إن قصيدة كهذه لن تضيء الوطن، ولن تخرج الى العالم مهما علا ضجيجها وهدرت طواحينها، فالحقيقة وحدها تبقى، وما عدا ذلك باطل الأباطيل.

الشاعر نجمة ودليل

واقعنا العربي في فوضى، وكذلك في الفوضى يتخبط العالم، وهذا يعود في صورةٍ أساسية الى زعزعةِ العالم الجاهز دون العثور على بديلٍ منه. فالموانيء تحترق، وفي رياحِ البحر ترتجف السفن، وما من صخرة.

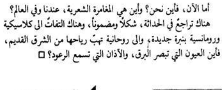
في واقعٍ كهذا، من الطبيعي ان تضيع المقاييس في كلّ مرافق الحياة واتجاهاتها، ومنها الشّعر. صحيح ان الشاعر رؤيوي، يرى ويستشفّ، يحدس ويكتشف، والى أرض غير موطوءةٍ يغامر. صحيح أنه يشتعل، وفي أدغال الجنون المقدس يترمّد، وبهذا كله ينفصل ويصير شيئاً آخر، لكن في الوقت ذاته هو من تربةٍ معينة، منها يطلع، فيها يتجذّر، ومعها يتفاعل. من هنا كان لا بد للشاعر الأصيل المتأصل في ترابه من أن يعكس المناخ الذي فيه يتعرض لجميع العواصف والزلازل والهزات. وحدها الشجرة التي تنغرز عميقاً في الأرض ترتفع، وتعلو، وتمدّ جذوعها الى السّماء، وكذلك الشاعر. لكن رغم هذا، هو أكثر اتساعاً من واقعه وأشمل، فمن ناحيةٍ هو يمثّل واقعه وإن بشكلٍ غير مباشر، لكن من ناحيةٍ ثانية هو سهم وإشارة، أفق واتجاه، دليلٌ ونجمة.

والشاعر العربي المعاصر؟ عندما يصير الجسرَ بين واقعه والرؤيا، بين أرضه والسماء، بين جذوره والهواء، فقط عند ذاك، في شعبه يؤسس الحقيقة، فتضيء، تومي الى العابرين وتنتظر. وحتى تراها العين، حتى ذلك الحين، يظلّ العالم العربي رمالاً في الريح.

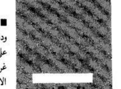
أين هي المغامرة الشعرية؟

الحداثة مفهومٌ يطلق على مرحلةٍ من تاريخنا المعاصر للدلالةِ على موقف جديد من الوجود والكون، وهذا الموقف الجديد ينعكس في مختلف المجالات الأساسية، ومن هذه المجالات التجربةُ الشعرية. في هذه التجربة ينعكس هذا الموقف الجديد من حيث الشكل في الخروج على القوالب المنحدرة إلينا من مئات السنين، وفي تفتيت هذه القوالب حتى اتسعت التجربة الشعرية الى الموزون والمنثور. أما من حيث المضمون فينعكس هذا الموقف الجديد في اكتشافِ زمنيةِ الوجود البشري والسكن فيها، ومن مظاهر هذا الاكتشاف: القلق، الخوف، الضجر، الضياع، الثورة والتمرد، وما شابه ذلك. وهذا كله يعود الى تراجع في الوهج الأزلي بسبب بعض الفلسفات والمغامرات العلمية.

والخلاصة، أن مفهوم الحداثة يحمل في الأساس مضمونه وشكله، لكن استخدامه بالخفة التي عرفناها ونعرفها أدّى الى حالة الفوضى التي سقط فيها هذا المفهوم بكل أبعاده ومعانيه، وبلغت بنا الفوضى حدّاً أننا صرنا نطلق على كل «صرعة» مفتعلة صفة الحداثة: فمن قصيدة «البياض» الى قصيدة «اللغة» الى قصيدة «الرسم والتصوير» والى سواها من «الثورات» الشعرية الفارغة من كلّ نبضة كيانية.


أما الآن، فأين نحن؟ وأين هي المغامرة الشعرية، عندنا وفي العالم؟ هناك تراجعٌ في الحداثة، شكلاً ومضموناً، وهناك التفاتٌ الى كلاسيكية ورومانسية بنبرةٍ جديدة، والى روحانية تهبّ رياحها من الشرق القديم، فأين العيون التي تبصر البرق، والآذان التي تسمع الرعود؟ □

المبدع عدو القارىء




■ دائماً كان الانفصال بين الشاعر والقاريء. ودائماً كانت غربة الاستماع أو القراءة مسيطرة على جسد الابداع. ولكن هل هذه الغربة هي غربة في العصر كاملة مكتملة يسأل عنها الانسان الحديث أم أنها غربة في روح الآلة العاصية على كل شيء حتى على قبول الفنون الأدبية عموماً؟

المبدع غريب. المبدع محاصر والمبدع عدو القاريء. ولا عيب هنا بالشاعر (عنيت الشاعر البروميثوسي حامل النار) وصل أم لم يصل الى قرائه. فالقراء تحكمهم عادة قبلية الموقف الثقافي المسبق والذهنية التقليدية السائدة. ولهذا يشعر كل متتبع لأي حركة تغايرية، سابقة لزمنها بأنها محكومة باحباط المتلقي ومزاجيته القديمة.

من هنا واجبنا أن نُفرّق بين شيئين في حركة الشعر العربي اليوم:

١ـ ما يحمله الشاعر المبدع من خصوصية وتمايز وفرادة في أشكاليته المعاصرة.

٢ـ وما هو محكوم به كشاعر من الجماهير، التي هي حسب العادة العربية، مقياس الحضور الشعري والقبول المريد لأنماطه أكانت قديمة أم جديدة.

عندئذ يمكننا الحكم على الشاعر ومطالع تجربته المنفصلة عن دولة التقليد. دولة القاريء العربي المزخرف عقله بالتعاطف القلبي والعقلي مع المنبر وخطابه الشعري السياسي.

هنا أخاف اذا صرخت في وجه الحياة الحديثة التي يحيا من ضمنها شعراء التجديد، بمعزل عن أي طارف وتالد في الشعر، أن أتجه في حكمي على واقعنا الشعري الغريب في العالم العربي، الى اسقاط ربّان الصورة في تغايرية الشعراء وحركيتهم الدائمة في خلق جيل نضجه يكون في العقل لا في العواطف.

ربّان الشاعر التغايري المنتشي وحيداً بمغالطة الاحلام القديمة على التجدد هو ما يشغلني وما يحرضني على القول بأن خطأ في ثقافة القاريء الثقافية الشعرية، يحول دون وصول القصيدة المغايرة التي نكتب الى قلبه أو الى عقله.

فالقاريء الشعري العربي، ليس واحداً بل كثير. وعدا عن كونه يُحكم ذهنياً بالتقليد، هو مستمع أُذن لا يقبل شعراً يدعوه ويحرضه على رؤية الشعر من شرفة أبعد من النظم والمحاكاة والتطريب، شرفة ان الشعراء يتدخلون في العالم النهاري لايقاظ الذات الكبرى من المراوحة الدائمة في المكان.


صرنا نطلق على كل «صرعة» مفتعلة صفة الحداثة

على الشعراء الذين يحكمون التجربة الجديدة وقوة البصيرة والحدس ان يتحكموا بكل شيء حتى بالقاريء. ولا بد لكل تجربة جديدة في الشعر بخاصة وفي الفنون بعامة، من ان تصطدم دائماً بنفي ولا قبول القاريء المتوخي حساسيته وذوقه الثقافيين من الماضي. والماضي هنا موت الأشياء، مهما كانت جديدة أو قديمة، بالغة أو حصرما، لأنه يذكر بالقبور التي تدفن معها حتى الحياة الجديدة. ◁

احتقر هذه القبور الحاملة ضرائح التقليد في أكثر من قاريء ومتلق. لان ما يلحّ عليّ الآن أن أبلغ بحجة الجديد، كل جديد، حتى مفصولا عن تواصله في ذهن أي قاريء بالغ أو هو في طريق الترقي والبلوغ.

على الشاعر الجديد المغاير اذاً ان يحتقر خصوصيته اذا كانت على حساب قارئه. وقارؤه مهما تأخر فيلسوف يأتي وفي عميق كيانه، قلبه وعقله، هذا البزار الآخر الذي اسميناه: «الشعر التغايري»، أو «الشاعر الحديث».

الشاعر جسر بين الفعل ورد الفعل

الصراع مزمن في العقـل والقلب. والأزمنة الأولى لم تكن سوى هذا الصراع متمثلا في الواقع الاجتماعي المتفارت بين طبقة وطبقة، بين جماعة وجماعة، بين اتنية واتنية. والشاعر في هذا النفاوت هو ضحية. وكل ضحية في النهاية تدفع ثمن التخلف، حتى لو كان جزئياً وغير كامل.

وفي حالتنا نحن، هل التخلف هو فوضى الواقع التي تنعكس نهجاً، خلقاً وابداعا على أي نتاج شعري عربي جديد، أم أن المشكلة تعود على الشاعر الجديد بالدرجة الأولى؟

اعتقد، مؤمناً، ان الشاعر الرائي، الشاعر المغير، الشاعر المؤسس للغة جديدة في مجتمـع جديد، هو مسؤول، وبنسب متفـاوتـة عن فرضية التخلف. لأنـه أصـلاً هو نتـاج هذا الـواقع المتردد، الواقع الميئوس من اصـلاحـه، ترميمه، أو إعادة النظر فيه. بفرضية مني واضحة، ان على الشـاعـر، كل شاعـر تغايري، أن يكون ثائراً حتى في أشكال الفوضى الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية والثقافية السائدة، لأن الثائر يبدأ عادة باصلاح عجز الحياة من الترقي بالهجوم. والهجوم يبدأ هنا من ترميد الغائية النفعية في المجتمع المتخلف باخضاع العقل الخلاق للثورة الخلاقة.

لكن عنصر التثوير والتغيير يصبـح ممكناً اذا استطاع الشاعر الجديد التعالي على هذا الصخب اللامتصل بانسيابية العقل الخلاق بعقل مبدع هجومي ينوع مداخلاته وتعابيره الاجتماعية ـ الثقافية بمشاعر ومواقف هي التجـربـة الفضـلى التي تحصر التـطوير بها لا انلفظ، التغيير الموضعي بالتمثلات التاريخية غير العادية.

فالشاعر العائش في مجتمع متخلف والذي لا يدين لسلطان العقل في شيء، هو شاعر يسبح في دائرة التخلف والنكوص والتردد والدونية.

والشـاعـر الثائر، التغايري، في مجتمع مفتت عقلياً وسوسيولوجياً هو شاعـر هجومي يفتح فم شعبه وهو أول من يقيم جسراً حميماً بين الفعل وردات الفعـل. ان شاعـراً يعـطي شعبه لغة شعرية حية، في غاية من البساطة الكلية، هو مجهولي الخفي الذي أبحث عنه في هذه الفوضى المتنامية.

واذا لم أجده فيَّ أو في سواي فتبقى الغاية من كلامي واحدة: ان يُرمّد الشعر، كل شعر لا يرث الحياة المشتركة بينه وبين الناس لتغيير مجتمعهم، بالتنـويع والتـدرج والتوسط بين فوضاهم الاجتماعية المتنامية وبين خلقه الآخر الذي هو خلق اللغة العادية وتفجيرها من دائرة الشعر.

فالشعر في نظري هو الفاصل الزمني بين التخلف والحقيقة. والشاعر المبدع هو الوسيط العملي بين الاثنين لتقريب المواقف والمشاعر والأهواء، حتى في المجتمـع الـلاعقـلاني، المجتمـع الذي يفجّر ميراثه المتخلف، النكوصي والدوني، من الابانة في الأفكار والتعابير واللفظ والحساسية اللغوية.

لقد أتيح لشعرنا الجديد أن يشهد للتخلف، وظل فيه ومعه تردداً، من سجن، من نفي، من شهادة، من قتل أو من موت. ولكن على هذا الشعر بعـد الآن ان يكون، في الزمن الآتي، حريقة الشهادة والسجون والقتل والموت وخطورة انقلابية تغير الواقع وتتمثله في آن.

لأن شعرا يحلو له ان يبقى في مظاهر التشعب الواسع، في مجتمع متردد، عاجـز وغير سوي لا يستأهل انتباهاً من الشعراء الثوار: شعراء الحقيقة الكلية وفي مقدمهم جبران خليل جبران حامل العنصر الشفاف في كتابة شعرية فتحت للأبواب الدهرية المستكينة «ضجيج التمرد والعصيان».

قصيدة النثر ليست بالضرورة شكلاً نهائياً لتحرير الشاعر العربي الجديد

اغتيال الوزن التقليدي

الحـداثة مشروع ناقص. وقصدي من ذلك ان الحديث يكون جزئياً وناقصاً دائماً. لأنه يتخلى عن الماضي في قمته، والحاضر في روعته والمستقبل في اندفاعه. فبمعزل عن الماضي والحاضر والمستقبل لا جدة ولا جديدا ولا حتى مغامرة مذهلة في الفنون والانسان والمجتمع.

ولكن هل «الحـداثـة» في جوهرها مصطلح فارغ في الشعر العربي أم فوضى كلامية؟

أظن ان الامتثال لهذا السؤال والاجابة عنه لا يلزم الشعراء به. لان كل شاعر كبير، يحمل مضمونه وشكله في آن، أكان جديداً أم قديماً.

وبحكم التغيرات الحاصلة في الانواع الشعرية المختلفة، على «الحداثة» ان تعيد النـظر باشكـاليتهـا التـاريخية لانصـاف الشعراء الطويلي القامة والحضـور. وإذا لم تلزم نفسها بصرامة عقلية انتقالية أكبر، فلسوف تقع ضحية الغـاية التي جاءت من أجلهـا: تثـوير القصيدة وتغيرهـا باللغة الجـديدة، وتـالياً، تحرير ايقـاعيتهـا من سلفية النـظم وتراتبية العروض التقليدي، بإيجاد مصطلح وزني آخر، يكون في توزيعه للأصول في الثابت الشعري العربي المتحرك، على أساس أن صنعة البديع لم تعد نظماً بل كتابة في الرؤيا الشعرية المعاصرة. وهذه الكتابة ربما تكون بقتل الوزن التقليدي نهائياً نحو تأييد مصطلحات قصيدة النثر، قصيدة ثقافة الضوء التي تحمل في احتمالاتها وفي مضامينها وفي أشكالها أكثر من تحد وتغايرية وثورية ومواجهة.

فقصيدة النثر هذه ليست بالضرورة شكلا نهائياً لتحرير «الشاعر العربي الجـديد» من مراوحته المكانية في العروض (أحياناً في التفعيلة وأحياناً في تعـدد الأوزان والقـوافي ضمن القصيدة الـواحـدة)، وانما هي الاحتمال اللغوي والايحائي المضموني المتفجر دائماً والذي يستوعب كل هموم الانسان المقبل على حضارة العام الفين.

وهي أيضـاً المتنفس الطبيعي لأي خلق، في خميرته احتمال ديمومة ما أسماه الشاعر الصدامي: حديثاً، محدثاً، جديداً، أو تغايرياً.

الحداثة مشروع ناقص قلت. وكل حديث في الفنون والآداب والحياة والانسان والمجتمع ناقص هو. وكيف بهذه الفوضى الشعرية العربية التي تحيا بأسم الحـداثـة اتباعياً وشكلياً على حساب الأصول مع شاعر لبس كلامهـا زياً لينقـاد خلفـه فكرة مريضة وشكلاً واحداً يتكرر منه الى كل الشعراء العرب المجددين.

اذن لا حداثة في الشعر. هناك شاعر يحدس بالتغيير كلما شعر بأنه أول حرف من كلمة الخلق والخليقة.

والشاعر اليوم هو هذه الكلمة وتحديداً أكثر باللوغوس □

الحداثة بلا تمرد وهم وادعاء

محمد سليمان

■ الشعر في أزمة جانب منها حقيقي والآخر مفتعل.

فمـع نهاية السبعينـات انحسرت موجـة الرواد أدونـيس ـ البـيـاتي ـ صلاح عبـد الصبـور ـ حجازي. . . الخ بتوقف البعض عن الابداع ودخول البعض الآخر مرحلة الجمود والانتكاس ثم أسفرت الموجة التالية عن العديد من الوجوه الشعرية الشاحبة وقلة من

الشعراء المؤثرين .

وظهرت في الاعوام الأخيرة الموجة الثالثة التي تتهم عادة بالافساد، والتي أيضاً لم تقدم حتى الآن قامات شعرية بارزة .

في جانبها الموضوعي تتلخص أسباب الأزمة في :

● انحسار تأثير الرواد باستثناء أدونيس الذي دخل أيضاً مرحلة الانتكاس بعد صدور ديوانه «مفرد بصيغة الجمع» في أواخر السبعينات .

● فقر الموجة الشعرية التالية الذي تمثل في عدد محدود من الشعراء منهم سعدي يوسف ـ ومحمود درويش ـ عفيفي مطر ـ حسب الشيخ جعفر الى جانب كثرة من الوجوه الشعرية الشاحبة . ونلاحظ أن عدداً من شعراء هذه الموجة البارزين ـ على قلتهم ـ قد دخل أيضاً مرحلة الجمود مبكراً أو عطّل بريقُ النجومية أهمَّ قدراته الشعرية فانساق الى الثرثرة والخطابة ومنافقة المتلقي .

● ثم نأتي الآن الى الموجة الأخيرة التي تملأ أشعارها المجلات والصحف والتي يمثلها جيش من الشعراء، والتي أيضاً تتهم بافساد الشعر وتنسب إليها أزمته .

وبداية نشير الى أن شاعر هذه الموجة هو شاعر ما بعد ١٩٦٧ . إنه الشاعر الذي انزرعت خطواته الأولى في أعاصير الانتكاس والارتداد وتحولات القيم الفكرية والثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية . لقد دُفع هذا الشاعر دفعا الى التمرد ربما والبعض غير مُهيأ له .

انك لكي تتمرد على واقعك عليك أولاً أن تلتصق بهذا الواقع «تقرأه ـ تكتشفه ـ تلاحظ مُكوناته ـ تتأمل تراثاته وتاريخه وعلاقاته بكل أشكالها ومستوياتها» وهذا كله يعطي للتمرد صفة الوعي ويوجهه أيضاً .

وأعتقد ان تمرد العديد من شعراء الموجة الأخيرة فقد صفة الوعي، وفقد هدفه أيضاً، فصار مُسايرة وسعياً الى لفت الأنظار ودفعاً لتهمة التخلف .

ولأن الحداثة في تقديري هي منتوج التمرد على السلطات المرسّخة للجمود والمحافظة عليه فحين يفقد التمرد عمقه وهدفه تصبح الحداثة وهماً وادعاء كاذباً، ويصبح الشاعرُ مجرد مُساير أو مُقلِد قد يكتسب بمرور الزمن قدراً من النضج اذا كان موهوباً فيخرج من التقليد والمسايرة، ويتكفىء على نواة مشروعه الشعري، وقد يظل اذا كان بلا موهبة حقيقية تابعاً مُجْعجِعاً بلا طعم أو ملامح مستعيراً صوت غيره وملامحه .

وقد نشير هنا الى مُقلدي أدونيس في المشرق والمغرب . كما نشير أيضاً الى التراكيب والمناخات الشعرية المستوردة والمقتلعة على وجه الخصوص من الشعر الفرنسي والطافية على بعض قصائد هذه الموجة خاصة في المغرب العربي .

الانزراع في الواقع ـ حياتيا وثقافيا ـ ثم تأمله يشكلان التجربة الشعرية، ويحددان أيضاً عمق التمرد وتوجهه . وبلا تجربة شعرية متماسكة ومتميزة تظل القصيدة كما من التكوينات اللغوية المبعثرة في الفراغ تماماً كأكوام الحجارة التي تظل مهما كان نوع الحَجَر ـ شكله أو قيمته ـ مجرد حجارة لا تصنع بُرْجاً أو قصراً أو غرفة خاصة .

وهذا ما نلمسه في العديد من قصائد الموجة التي ننتمي إليها .

● أما في جانبها المُفْتعل فالأزمة الشعرية ترجع أيضاً الى :

● أعتقد ان عدداً من التجارب الشعرية لم تنشر، ولم توضع في دائرة الضوء وبالتالي فلا يجوز أن يعلن أحد أن خيولاً قد خسرت السباق وهي لم تجر ولم تشارك ولم يرها الجمهور .

فشعراء الموجة الأخيرة في مصر محاصرون مبعدون عن الصحف والمجلات وأجهزة الاعلام والنشر، السلطات لا تشركهم في المهرجانات الشعرية التي تقام داخل مصر، وهم بالطبع لا يسافرون للمشاركة في المهرجانات التي تقام في الخارج .

الشعر العربي
منذ العصر الجاهلي
وحتى الآن
كتبه ويكتبه
كبار
المتمردين

ما زالوا يطبعون على نفقتهم الخاصة بعض قصائدهم ويوزعونها باليد . . الخ . .

تيار شعري كامل يضم العديد من الشعراء المصريين لا يعرف الناس عنه شيئاً في الداخل أو الخارج . وقد تكون هناك تيارات أخرى في بعض الأقطار العربية لم تتح لها فرصة طرح تجاربها على المتلقي .

● الى جانب حجب العديد من التجارب الشعرية هنا وهناك، تقاعس النقد عن أداء دوره الذي يتلخص في توجيه التذوق الفني، وتسهيل مهمة القارىء بمساعدته وتوجيهه .

ولقد اتخذ النقد في الاعوام الأخيرة أحد شكلين :

١ـ المراجعات السطحية التي تكتب للصحف والبرامج الاذاعية .

٢ـ الدراسات الأكاديمية التي تتخذ من الحذلقة أسلوباً ومن التعالم هدفاً .

وهذه الدراسات نجحت فقط في صرف القارىء عن الشعر والنقد معاً حين أضافت الى غموض النص الشعري غموض التعالم ورطانة الحذلقة وغياب النقد الجاد أدى من وجهة نظري الى هذه البلبلة الشعرية، فالنقد يساعد التجارب الشعرية المتميزة، ومن ثم يؤدي الى بلورة الحركة الابداعية والى اكتشاف رموزها ونفي المزيف والمقلد والمدعي .

● الانسان العربي يعيش الآن عصر انحطاط جديد، فمعظم الخيوط التي تربطه بابداع حي وثقافة متجددة قد انقطعت .

لقد نجحت أجهزة التعليم والاعلام والثقافة في حَجْب الانسان العربي عن عصره بدءاً من أجهزة التعليم التي تعبىء الطفل والشاب بالقديم والبالي ولا تربطه بثقافة العصر ومنجزاته فتُعدُّه بالتالي للحياة في الماضي، فإذا أضفنا الى ذلك سعي أجهزة الاعلام الى ربطه ومحاصرته بثقافة التسلية والترفيه والانحطاط ومن ثم تخريب قدراته العقلية والوجدانية لعرفنا ان الانصراف عن الشعر الحديث كان أمراً متوقعاً . ولا يصح هنا بالطبع ان نقارن الشعر بالمسرح أو القصة القصيرة أو الرواية، فللشعر تاريخ طويل ونماذج اكتسبت قدراً من القداسة عند القارىء، وحركات التجديد في الشعر تمثل دائماً خروجاً وابتعاداً عن هذه المقدسات وأيضاً تجاوزاً لأطر القارىء المرجعية بينما يختلف الأمر بالنسبة للمسرح والقصة والرواية، فهي فنون مستحدثة ليس لها تاريخ في العقل العربي وليس لها في هذا العقل بالطبع نماذج مقدسة وذاكرة يُحتكم إليها .

لا مبرر للفزع من الحداثة

● الحداثة ليست مصطلحاً فارغاً في الشعر العربي . إنها دليل حيوية وقدرة على التحول .

والحداثي . . الشاعر أو المفكر لا يسعى الى قطيعة مع الواقع فالقطيعة انتحار ـ انه يحاوره ويتمرد على ما فيه من قبح وسكونية محاولا زحزحة عناصر التخلف وخلخلة السلطات المرسخة للجمود والمحافظة عليه .

والحداثة ليست مصطلحاً وافداً او جديداً، فقديماً قال النقاد عن بشار «كان أوّل المحدثين لأنه سلك طريقاً وحدهُ . . الخ» أي خرج على السائد وخالف شعراء زمنه وتمرد على التقاليد الشعرية محاولا ان يبتدع نصه الخاص .

لقد سخر مثلا من زملائه الذين كانوا يعيشون معه في البصرة ويحشون قصائدهم بمناخات الصحارى وعناصرها .

لقد كان بشار متمرداً، وكذلك كان امرؤ القيس ـ طرفة بن العبد ـ الصعاليك ـ أبو تمام ـ أبو نواس ـ المتنبي ـ المعري . . . الخ . .

والشعر العربي منذ العصر الجاهلي وحتى الآن كتبه ويكتبه كبار المتمردين . وتاريخ الشعر هو بطريقة ما تاريخ لحداثاتهم التي قد لا يجد فيها بعضُنا الآن تجديداً واسعاً بسبب كثرة الشروح والتفاسير والتراكم النقدي ◁

والاعلامي، ولسبب آخر أكثر أهمية يتعلق بعلاقة الشاعر العربي بالسُّلطة واضطراره لكي لا يموت جوعاً الى الوقوف بأبواب الأمراء والولاة والخلفاء.. وهذه العلاقة بالتأكيد أجبرت الشاعر على قمع تمرده بيده أو على الأقل تقليص فاعليته.

● ولكل شاعر حداثة بقدر موهبته وقدراته الابداعية، فكلما اتسعت الموهبة قلّ انصياعُها للتقليد ومجاراة الأعراف والعادات والتقاليد الشعرية السائدة. ولأن المواهب تتفاوت كان علينا ان نتوقع في كل عصر عدداً من الحداثات بعدد الشعراء الحقيقيّين لكل حداثة وقد يحدث ان تقترب حداثة من أخرى أو تصارع حداثةٌ حداثةً اخرى، ولكن حداثتين لا تتطابقان إلا إذا كانت احداهما زائفة يتكفل الزمن بفضحها والقضاء عليها... لقد كان هناك بالطبع مقلدون لأمرىء القيس وطرفة وبشار وأبي تمام وابي نواس... الخ. تكفّل الزمن بالقضاء عليهم.. وفي زمننا لم يبق من موجة الرواد الا الرواد فقط، وقد لا يبقى لبعضهم غير القيمة التاريخية.

وفي الأخير ليس لنا ان نفزع لهذا الكم من الحداثات، فنحن نعرف ان معظمها زائف يحتمي مؤقتاً بالركود الثقافي والغياب النقدي □

الشاعر مسؤول أيضاً

هاشم شفيق

■ الأزمة في الشعر، لم تعد مقتصرة على نطاق العالم العربي، إنما تشمل جميع بلدان العالم، ولو دققنا النظر جيداً في شعرنا العربي، وقسنا مدى الاستجابة له، لكان لنا النصيب الأوفر بالقياس الى غيرنا من بلدان العالم.

ان الأزمة في الشعر مرتبطة بشكل جلي بعناصر الحياة التقنية، فالعالم المعاصر، وكلنا يعرف ذلك، يعيش في عصر السبرنتيكه، عصر الآلة التي تتقدم على حساب كل شيء، الحس، الجمال، الذوق، الشعور الخ... حيث ثمة أشياء تتراجع في عصر تصاعد التقنية التكنولوجية الى أوْجها، وأرأس هذه الأشياء، التي تتراجع، هي المعرفة الجمالية بشتى حقولها الابداعية. شعر، موسيقى، رسم. وتشذ الرواية عنهم، لكونها مادة ذات فضاء نثري قابل للقبول، وتأتي كونها فسحة للاستراحة تقي بعض عناء المشاق اليومية، أو بديلاً للتنوع تجاه سطوة الفيديو على العائلة في العالم المعاصر. هذا من جهة، اما من جهة ثانية، فاني أرى ثمة قسطا من الأزمة يقوم بتعميقه شاعر اليوم، بابتعاده شيئاً فشيئاً عن عصب الحياة العـامـة، وانهماكه في أجواء لا تخدم جوهر عمله الابداعي، وفي إعتقادي ان عملية تعقيد اللغة وتقعيرها واللعب على الكلمات، ومن ثم صدورها عن موهبة فقيرة ومختلقة وعديمة الثقافة وغير واعية لجوهر العمل الشعري، ستزيد وتوسع من هوّة الأزمة بين القاريء والشاعر المعاصر.

الشعر هو الباب المفتوح

اتفق والرأي القائل بغياب المعيار العقلي للواقع الاجتماعي العربي، فنحن لما نزل نحيا كتوابع لمنابع الغرب وسيطرته على العالم، حيث نحن مهددون بين لحظة وأخرى بفقدان الهوية ومصادرة تاريخنا وخصوصيتنا، فضلا على أننا نعيش أزمة غياب تام للديموقراطية في بلداننا، تلك التي يترافق معها غياب شرط الحرية وما يتلازم وإياها، بفعل سيطرة العقول السلفية والثيوقراطية والقمعية على عناصر ومراكز ومنابر التنوير في حياتنا اليومية.

وقد خلق الشعر العربي الحديث نموذجه، وقد تجلى ذلك في كسر الف قرن من الزمن، أي من الزمن الشعري العربي، والذي تبدت صورته واضحة في التجربة الرائدة للشعراء الرواد الذين نحوا بعمود الشعر العربي جانباً ليبتكروا النموذج.

أما ان يغير الشعر العالم، فباعتقادي ان هذا القول الشائع بحاجة الى كثير من المراجعة، ويخالطه الكثير مِن الوهم والسراب، لأن الشعر لا يغير العالم البتة، انما يوسّعه ويجعله أكثر جمالاً لكيما يمنحه في المآل البهجة والتأمل.

◆
الشعر لا يغير العالم انما يوسعه ويجعله أكثر جمالاً

وكذلك هو أيضاً، ليس بمقدوره ان يمثل الواقع، ومن سوء الأدب، السياسة هي التي تمثل الواقع دائماً وباستمرار، وعلى نحو يثير القرف لغلوّ شعاراتها التي لا تُطبّق على الواقع، لكن في المحصلة: عندما تطبق التكنولوجيا على لهاة العالم بقوة جبروتها الألكتروني، ولا تجد البشرية منفذاً لها، ستلجأ في المآل الى الشعر، لانه سيبقى «سيد الفنون» ذا الباب المفتوح على الهواء والحرية والطبيعة.

الحداثة هي العصر

الشاعر الحديث، هو ذلك المبدع الذي يكتب نصاً شعرياً، جيداً وحديثاً.

الحداثة هي تلك التي تمثلني على نحو عصري، من أجل ان تضعني داخل عصري الحديث، ومن أجل ألاّ تضيعني لا في الماضي ولا في الراهن ولا في المستقبل □

حول مشكلة اسمها انحصار القراء

انطوان أبو زيد

■ عبثاً نبحث عن السبب الإجتماعي الكبير الذي يبرر موقف القاريء العربي. عبثاً لأن الغربة أمرٌ مفروض (ما بين) على القاريء والمبدع في آن. ولأن الشعر العربي الحديث لا ينِي يباعد بين لغته غير المباشرة، وبين لغة الجمهور، صاحب القضية الواحدة في لحظة تاريخية كبرى. لم تكن ثمة مشكلة اسمها انحصار القراء، حين كان الشعر مرتبطاً بقضية جماهيرية.

إذن تنقطع الصلة بين الشاعر والجمهور في الشعر الحديث لحظة يطلق الشاعر قضيته الخاصة التي يختزل فيها رؤيته للعالم، تجربته، أحاسيسه، ثقافته المجسمة في اللغة.

الغربة بهذا المعنى كانت نتاجاً لهذا الاختيار، الذي لم يسبق اليه في تاريخ الشعر العربي برمته، أن تجسد اللغة الشعرية الحديثة هذا النقاش الفكري (وأقصد بذلك شعر مرحلة الخمسينات والستينات) الذي كان يواكب نقاشاً جماهيرياً حاداً حول الهوية السياسية، الصراع مع العدو، والتساوي بالأمم الغربية.

ولكن الغـربـة الكبرى تحصل حين يتنكر الشعر العربي الحديث، في مرحلته الأنية، لكل من التماهي بقضية الجمهور، والتمايز الحاد عنه. فتصبح لغة الشاعر عندئذ، لغة الحقيقية ولغوه، ومرآة لفرداويته المطلقة، حتى لا يعود الشاعر يشبه أحداً، إلا عرضاً. وكأنه ـ أي الشعر العربي الحديث ـ مضطر الى ان ينحون لغته باستمرار، حين يتجاوز بها أصولها السابقة، كي يخلق ويتبنى ويرفض عالياً.

وبعدُ أيكون الشاعر هو صاحبُ هذا القصد في التغريب من دونَ قدرة له على ردّ خصوصية الكتابة وتعقيدها؟

الواقع ان جلّ التغرُّب، بين القاريء العربي والقصيدة الحديثة ناشيء من هذا الاختيار المحض: إختيار الجمهـور الكبير للأنماط الشعرية السهلة، الجاهزة، المرفهة، وذات المواضيع التي يسهل تعميمها، يقابله

اختيار القصيدة العربية الحديثة ذات المقاربة الشديدة الخصوصية للواقع.

وكي لا نسقط كامل المسؤولية عن الشاعر ونحملها الجمهور أو ما يسمى الذوق الأدبي العام، نقول: إن الشاعر العربي الحديث مسؤول عن خلق عالمه الشعري المتكامل، ومسؤول أيضاً عن تسليم مفاتيح هذا العالم، أو خيوطه للقارئين. وإن فشل في تسليمها الى القارىء أو الناقد، صح عندئذ الكلام على قصور لديه.

وفي المحصلة الأخيرة يستحيل إنكار لا شرعية الشعر. بسبب أنه لحظة يبني الشاعر عالمه، يكون أشرف على إنهاء العالم الواعي الذي يحيط به، ساحباً منه خيوط عدمه، كي ينسج قميص الشعر، شعره هو.

الشعر مستقلا عن خدمة الخطاب السياسي

أعتقد أن واقعاً تجريبياً متسارعاً كالواقع الإجتماعي العربي لن يكفّ عن تمثيل نفسه كمادة للأدب غير جاهزة بعد. الفوضى إذن هي من هذه الطرق العديدة في التعامل مع ظاهرة إجتماعية ذات وتيرة من التغير سريعة.

وربما كانت هذه الوتيرة السريعة في التغير الاجتماعي العربي هي الحافز الى مزيد من التشنج العام. والحروب، تلك النزعة الجماهيرية الى الموت أتكون غير تجسيد لهذا الفشل في إيجاد نموذج للوطن، والمواطن، والأفكار؟

من هنا يبدو الشعر العربي الحديث أميناً لهذين: التجريب والفشل في خلق النموذج الأفضل. فإذا كان الشاعر مجبراً، مثلا، على تصويب كتابته الشعرية باستمرار، فلأنه واثق تماماً من غياب النموذج. ولأن النجاح الذي يحرزه في بعض نتاجه، يظل نسبياً برأيه لكونه خارجاً عن إطار الدعاية له وعن النقد، أي بعيداً عن رقابة النقد النموذجي!

طبعاً أفضل ألا تكون أمام الشاعر نماذج جاهزة يتبعها، لأنّ في هذا ضمانة لمستقبل إبداعه.

ولكن أن يطلب من لغة الشعر، لغة الاعتراض الوجودي، والتجاوز بامتياز، ان تغير الواقع العربي ـ الفوضوي، والتوتاليتاري ـ فهذا أمرٌ لم تؤهل له بتاتاً، ولا يسمها حتى الاشتراك في انجازه. ولربما كان السبيل العارم من الشعر الخطابي السياسي، بداية الخمسينات والستينات، سلاحاً إعلامياً، لا أكثر، في يد مَنْ أوتي التغيير السياسي ـ الاجتماعي، في مرحلةٍ ما. بدليل أنَّ غالبية شعر الثورة الجزائرية لم تصنع الثورة الجزائرية وحدها. ولم تكُنْ لتخلق لغة شعرية واحدة، وحديثة جديرة بصفة النموذج.

مما لا يعني أن الشعر العربي الحديث، بعد ان استقل عن خدمة الخطاب السياسي، عجز كلياً عن تمثيل الواقع العربي، أو جانب منه. إذ ان أي شعر ذي لغة متميزة، وشبه عالم فريد، لا بد يعكس الواقع الموضوعي ولكن من زاوية شديدة الخصوصية، الاختلاف اذن، يكمن في زاوية النظر التي يمكن ان تؤسسها هذه اللغة الشعرية او تلك، الى الواقع الموضوعي الواحد.

حداثتنا ليست انقياداً لحداثة الغرب

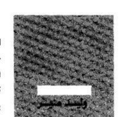
الحداثة تحديداً هي أسطورة ضرورية لخلق الحافز الأول لدى الشاعر العربي في مسار إبداعه. كأن يكتسب نتاج الشاعر صفة العصرية حالما تنعكس معرفته بالعصر العميقة، الذاتية، البالغة الإرهاف، في نتاجه الشعري.

وفي هذا تفريق صارخ لها عن المفهوم الشائع والعامي للحداثة: استهلاك لغة شعرية، تكون مطواعة لغايات دعائية كثيرة. مما يستوجب افراغها من أي تطلب، وأية وجهة نظر، وأي اسلوب، كي تنقل بأمانة، هذه الرؤية الدارجة للإنسان وفعله وردود فعله.

وبالمقابل يؤثر كثيرون عدم الكتابة إلا انعكاساً كلياً لمرآة الحداثة الغربية، وإذ نعترف بأن الغرب اليوم، يقدم لنا غالبية عناصر الحداثة الأدبية والشعرية، فإن الانقياد والامحاء الكلي أمام نماذجه يحرماننا من تكوين لغاتنا الشعرية الخاصة.

وأظن ان الحداثة هي فعل ثقافي تراكمي، يستغل كل الأدوات ووجهات النظر الثقافية، والفنية المتاحة، للتعبير عن لحظة فرداوية، بالغة في دراميتها. من هذا المنطلق للشاعر الحديث ان يكون هو نتاجه، ولغته. أي له ان يتمرد على الاصطلاح الجاهز، ولا يساوم مطلقاً بشأن فرداويته المقدسة، واثقاً من ان اللغة الشعرية التي يباشرها ليست سوى المال الأخير لوعيه اللحظة الشعرية، وخبرته العميقة والمتلاحقة والحالة بوحدته المطلقة□

للأزمة عشرون سببا



■ في تقديري ان الشعر العربي الحديث في أزمةٍ حقيقية بالفعل، فالظواهر الأدبية التي تطغى، في بعضها لا في كلها، على حياتنا الإبداعية تعتورها أبعاد شتى، ويكتنفها التباس باده لم يعهده المبدع العربي أو الناقد العربي من قبل. من أبرز الأسباب التي أفضت الى تفشي هذه الظواهر ـ فيما أرى ـ ستة استطيع ان احصرها فيما يلي:

١ـ افتقاد الأصول.

٢ـ العجز عن تَمثُّل المنقول الحضاري.

٣ـ اضطرابُ المفهوم، والتباسُ المصطلح.

٤ـ إغواءُ الحداثة في بُعدها الشكلي فقط.

٥ـ الوقوعُ في دائرة المتشابه، وانتفاءُ الخصوصية.

٦ـ عدم القدرة على صهر الاجتماعي والسياسي في الجمالي بحيث تأتي صيغة الإبداع قاصرة عن استيعاب الواقع في صميمها، أو وصْل الذاتي بالموضوعي.

واستطيع ان ألمح في (افتقاد الأصول) مثلا مستويين ظاهرين يَدُلان على جانبٍ من جوانب الأزمة التي تعتري مسيرة الشعر العربي الحديث هما:

أ ـ الجهلُ بالموروثِ أو القصور عن فهمه والإلمام به.

ب ـ استمراءُ دعوة بعض المجددين إلى (قطيعة معرفية شاملة) مع الأصول، والإذعانُ لها من باب اختزال الطريق الصعب الى تأسيس المعرفة أو الكتابة.

كما أستطيع أن ألمحَ في (العَجْز عن تَمَثُّل المنقول الحضاري) مستويين آخرين:

أ ـ نقله كما هو عجزاً عن إدماجه في نسيج الموروثِ الخاص، أو محاكاة كاملةً له بقصد نفي الموروث الخاص نفياً تاماً.

ب ـ الاتكاء على فهم المنقول الحضاري واستقرائه من خلال ما يمكن ان يُسَمَّى بـ (خيانة اللغة)؛ أي الترجمة، لا من خلال استقصاء إمكاناته المتعددة في لغته الأصلية (إيقاعاً، وصورةً، وتركيباً).

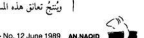
كذلك أستطيع ان ألمح في (اضطرابِ المفهوم، والتباس المصطلح) ثلاثة مستوياتٍ جليَّة:

أ ـ تأثير الإقليميات والقوميات المتعددة على لغة الترجمة.

ب ـ عدم توخي الدقة في النقل.

جـ ـ عدم فهم الشروط التاريخية التي أنتجت المفهوم أو المصطلح في تربته الأصلية، والابتعاد عن فهم روحه الكليَّة في مقابل الالتزام بظاهره. ويُنتجُ تعانق هذه المستويات كافة، وتضافرها معاً، في تقديري، كلا من





السببين الرابع والخامس: (إغواء الحداثة في بعدها الشكلي فقط) و(الوقوع في دائرة المتشابه).

أما عدم القدرة على صهر الاجتماعي والسياسي في الجمالي، فله - فيما أرى - ثلاثة مستويات:

أ - محدودية الموهبة الشعرية في قدرتها الخلاقة على التراتب والتراكب والاحتواء في بنىً إبداعية واحدة ومتعددة السطوح معاً.

ب - العجز عن التواصل مع الواقع لأسباب ذاتية أو موضوعية.

جـ - افتقادُ عمق بنية الوعي، أو بمعنى آخر افتقاد ما يُسمى بـ (رؤية للعالم).

ومما لا شك فيه أن الأسبابَ الأربعة الأولى باشتباك مستوياتها المختلفة تعمل على إفراز (التهويم الغامض) في القصيدة العربية الحديثة، وهو من أسوأ الظواهر التي استشرت بصورة غير مبررة في شعرنا عبر الأعوام العشرة الأخيرة، غير أن غموضاً شافاً موحياً (هو غير المعاظلة، وغير الإبهام) لا بد أن يُعـد من طبيعة الشعر بما هو شعر، دون ان يتحول الى تكاءة سهلة ومسبقة لعملية الكتابة.

من الصعب ان أقترح سبلا للخلاص من هذه الأزمة دون أن أقترح أولاً سبلاً للخلاص من المُناخ السياسي والاجتماعي المتردي لأمتنا. وأنا لست أهلاً للتنظير الاجتماعي والسياسي، ولكنني في الوقت نفسه أراني مُصراً على القـول بوجـود عشرين سبب على الأقـل (اجتماعياً وسياسياً) وراء إنتاج أسباب الأزمة الشعرية التي حصرتها من قبل في ستة أسباب مجتمعةٍ تنتظمها عشرة مستوياتٍ متراكبةٍ ومتداخلة، فلا بد أن يكون القصور عن فهم الموروث أو تعمد ذلك ذا جذر سياسي واجتماعي، ولا بد ان يكون كذلك فعل المحاكاةِ الأعمى للمنقول الحضاري خاضعاً للقانون نفسه، بل ان تأثير الإقليميات والقوميات المتعددة على حركة النقل والتعريب ذو جذرٍ من النوع نفسه، ويأتي العجز عن التواصل مع الواقع وافتقاد رؤية للعالم تابعاً ضمن منظومة التوابع التي أنتجها مُناخ التردي العربي.. وهكذا.

سأحـاول. إذن، أن أزيح الحلولَ المقترحـة من خلفيتها الاجتماعية والسياسية قليلاً أو كثيراً من أجل وضعها في إطارها الفني المحدد فأقول:

١ - ضرورة تأصيل مرة أخرى سعياً الى تثويرها بعد ذلك من الداخل لا من الخارج.

٢ - ضرورة وضع المنقول الحضاري في إطار تَمثُّله وتوظيفه الصحيح.

٣ - ضرورة توحيد المفاهيم والمصطلحات.

٤ - ضرورة البحث المضني عن هوية خاصة (ينشدها الشاعر بوصفه صوتاً لذاته)، وعن هُويّة عامة (ينشدها الشاعر بوصفه صوتاً لجماعة أو لفئة أو لطبقة ما).

نتاج الشعراء مسؤول أيضاً

أعتقد - ربما - اعتقاداً راسخاً في كون انصراف كثير من القراء عن الشعر الحديث سببه الاثنان معاً:

١ - هيمنة ثقافة لا تستسيغ أشكالاً فنية غير مألوفة.

٢ - طبيعة النتاج الشعري للشعراء أنفسهم.

ولكنني أفترض ان مُركّب العنصرين ذو نِسَب متراوحةٍ في كل مرة تبعاً لمتغيرين هما: الشاعر والقاريء. ولتسمحوا لي أن أوضح ما أقصد بالضبط عن طريق جدول اغرتني أهمية المسألة المطروحة ان أضعه لنفسي محاولا بصورة مبدئية ان أسبر من خلاله غور مسألة (التوصيل).

الشاعر	المتلقي	طبيعة التلقي
مغامر جداً (أدونيس أو أنسي الحاج مثلاً).	(أ) ذو ذائقة عالية لأنماط الكتابة الشعرية (مثقف جداً) وغير تقليدي.	فهم + تذوق عالٍ + حكم قيمة (سلباً أو إيجاباً وفقاً لقناعاته الجمالية)
	(ب) ذو ذائقة متوسطة (مثقف متوسط). تقليدي أو غير تقليدي	فهم نسبي + تذوق نسبي + تردد في إصدار حكم القيمة أو إصداره بالسلب.
	(جـ) ذو ذائقة تحت المتوسطة (مثقف متواضع الثقافة) تقليدي بالضرورة.	عجز عن الفهم+عجز عن التذوق+ حكم قيمة سلبي تماماً أو عجز عن إصدار حكم القيمة.
ذو تركيب متوازن بنسب متراوحة. (صلاح عبد الصبور، أحمد حجازي، محمود درويش مثلا)	المتلقي (أ)	فهم + تذوق عالٍ + حكم قيمة (سلباً أو إيجاباً)
	المتلقي (ب)	فهم + تذوق عال + حكم قيمة (سلباً أو إيجاباً)
	المتلقي (جـ)	فهم + تذوق نسبي + تردد في إصدار حكم القيمة.
تقليدي جديد. (البردوني، نزار قباني مثلاً)	المتلقي (أ)	فهم + تذوق عال + حكم قيمة (سلباً أو إيجاباً)
	المتلقي (ب)	فهم + تذوق عال + حكم قيمة (بالإيجاب غالباً)
	المتلقي (جـ)	فهم + تذوق عال + حكم قيمة (بالإيجاب غالباً)

الحداثة ليست الهذيان واللامعنى

في الحقيقة، لم تصبح (الحداثة) مصطلحاً فارغاً في الشعر العربي، وإنما صارت - على الأرجح - مصطلحاً مُبتذلاً. الحدثة كلمة حق أريد به حق حيناً، وأريد به باطل أحياناً كثيرة. وبالطبع فليست الحداثة كل ما هو غامض أو غريب أو مترع بالهـذيان واللامعنى. الحـداثة الشعرية - في تقديري - مغايرة تضع التاريخ في حسابها، والشاعر الحديث ليس متنبئاً أو نبياً أو عرافاً بالضرورة، لكنه - أي الشاعر الحديث - مكتشف قارة مفقودة، لا قارة مستحيلة الوجود في الزمان والمكان. انه جواب آفاق، لكنه ليس درويشاً مسه مس من الجنون فسقطت عنه التكاليف. الشاعر الحديث جيولوجي يبحث عن المناجم لادجال محترف يزعم الاتصال بقوى مفارقة.

الشاعر الحديث ثوري من نوع خاص؛ انه ثوري ينقلب على الأصول لكي يعيد إنتاجها، لا لكي ينفيها من ذاكرة الشعر.

إذن، فقصيدة التفعيلة قصيدة (حداثية أولا حداثية) وفقاً لطبيعة إنتاجها المميز لا وفقاً لانتاجها في ذاته. وقصيدة النثر قصيدة حداثية تخضع للشرط نفسه. والنفري والحلاج وأبو تمام ـ في تقديري ـ أكثر حداثة من بعض شعرائنا المحدثين.

الحداثة في ظني، إذن، جدلُ الثابت والمتغير، ومن ثم فهي عملية مزدوجة التفاعل. ولا يصح أبداً ان تكون الحداثة تكريساً لاحلالية شاملة. انها بالأحرى إعادة لتوزيع النِسَب كيميائياً من أجل استخلاص معدنٍ مدهشٍ ينطوي في جوهره على العناصر الأصلية نفسها. □

سبل الاخلاص: الابداع

محمد كشيك

■ بالقطع، هناك أزمة حقيقية تواجه حركة الشعر العربي الحديث، تتبدى مظاهرها بشكل واضح في غياب «القصيدة» نفسها، وتقهقر دور الشاعر، وإنحسار دائرة التلقي... وظهور فوضى التنظيرات التي تحاول وضع الشروط لكتابة قصيدة «حداثية؟!». إضافة الى غياب مفهوم شامل حول دور الشعر ومسؤولية الشاعر، في عالم لا يزال يرزح تحت أغلال جهنمية، من تغريب.. وتخريب، وتبعية، وهدر في كل الإمكانيات الحيوية والفاعلة، مع إختراق ثقافي مؤكد، يهدف الى «تفريغ» الانسان العربي، وسلبه وإستلابه، وإلهائه بألعاب ملوّنة تتقنع أحياناً بأقنعة «الحداثة» «التجديد» «إحداث فتوحات تكنيكية.. الخ».

على أنه يجب ـ في هذا الصدد ـ إغفال قيمة التجديد وجدواه حتى لا نقع في ربقة أوهام «التقاليد القديمة»، لأنه لا يمكن لأي أحد نزع صفة الشعر عن أي إبداع حقيقي يضاف الى فعل القصيدة سواء التزم الشاعر في ذلك بوحدة التفعيلة، أو تخلى عنها الى أي من السبل التي قد تعينه على طرح أفق شعري أكثر «دينامية» وقدرة على استيعاب جوهر حركة التغيرات التي يطرحها الواقع باستمرار.

ولعل أحد أهم أسباب أزمة الشعر العربي الحديث، تكمن في تلك الرؤى العليلة، التي تحاول عزل «القصيدة»، وتقليص دور الشاعر، فظهرت مقولات غريبة تكرس للقطيعة وتدعو اليها على أساس (أن التنافر بين الشاعر والقاريء هو أبرز خصائص الشعر الحديث وأكثرها أصالة وعمقاً)[1]. وظهرت إثر تلك الدعاوى مدارس كاملة، ترفع رايات الحداثة، وتتزيا بأردية التجديد، بحيث أصبح الإبداع في النهاية مجرد (إستحلاب محض لقوانين شكلية لا ينجم عنها إلا مجموعة من العلاقات الصورية التي لا يمكن ان يكون لها أصل أو صلة بالواقع المطروح)[2] إتساقاً مع جملة المقولات الغريبة والتي تستهدف عزل العمل الفني عن مجال تأثيره، وسلبه من أي دور فعّال يمكن ان يقوم به على أساس انه (ليس للشعر وظيفة، ومهمة الشعر ان يكون شعراً فقط[3]).

أعتقد أنه لا سبيل للخلاص من هذه الأزمة سوى بفعل الإبداع ذاته، على أن يعي الشاعر الإشكاليات الحقيقية التي تواجه القصيدة الجديدة في مجتمع لا يزال يجاهد أعتى صنوف الأمراض.. نحن لسنا بحاجة الى عظات شكلية يقرؤها علينا متفرجون خارج الحلبة، وكما قال الشاعر الكبير رفائيل البرتي بأنه يجب على الشاعر الان أن يخرج الى الشارع، وإلا فإنه سوف يموت.

(١) أدونيس ـ زمن الشعر، ص١٨، بيروت ـ د.ت.

(٢) للكاتب، انظر إشكالية الشعر، إشكالية التلقي، مجلة إبداع ـ أبريل ١٩٨٥ ص١٣٥، وأنظر أيضاً «ضد الشعر» مجلة أدب ونقد العدد ١٢، أبريل ومايو ١٩٨٥ ص ٥٥.

(٣) مجلة أوراق تصدر في لندن ـ حوار مع الشاعر أدونيس ـ اكتوبر ١٩٨٤ ص ١١.

(٤) حلمي سالم «على سبيل المقدمة» إضاءة، غير دورية، القاهرة، العدد السابع ص ٣.

هذه هي أسباب القطيعة

ان انصراف كثير من القراء عن الشعر الحديث يرجع ـ في رأيي ـ الى مجموعة من الأسباب المتنوعة والمعقدة، لعلّ أهمها تلك المتغيرات العنيفة التي راحت تزلزل هياكل المجتمعات العربية فيما بعد هزيمة ١٩٦٧ وحتى الآن، وقد ساهم غياب المشروع القومي، ـ بجانب ذلك ـ الى حدوث تصدعات في بنية المجتمع العربي، وبالتالي في مكوّنات الشخصية العربية، تلك الشخصية التي عاينت ـ عن قرب ـ إنهيار وسقوط أحلامها القومية في التحرّر والفكاك من ربقة عبودية غربية إستعمارية، في شتى مجالات الانتاج ـ حتى انتاج الثقافة نفسها ـ ومع هذا السقوط، إضافة الى غياب دور المؤسسة الثقافية التي ترعى دور الثقافة، فقد أدى هذا كله الى يأس شامل، وهزيمة فادحة، مما ترك المجال مفتوحاً لإنتشار وذيوع ثقافات مغتربة، مدّت بجذورها في روح البشر، لتزرع أعشابها السامة، فلم يعد المتلقي ـ في حالة مهيأة ـ نتيجة لكل هذه الشوشرة، لاستقبال الإبداع الجديد ـ وفي الجانب الأخر فقد وقع الشعراء أنفسهم نتيجة لكل الأسباب السابقة في براثن العزلة، فكتبوا تلك القصائد المغرقة في الذاتية، والتي تتسم معظمها بالغموض الذي يصل الى حد التعتيم والإلغاز، بما قد ساهم في إحداث هذه القطيعة، والتي راحت تفاقم يوماً بعد يوم.. لذلك فإن إلقاء التبعة على الجمهور وحده، يعتبر أمراً مجافياً، ولا يستند الى أية حقائق موضوعية، وقد حاول بعض الشعراء تبرير عجزهم عن التواصل مع الجمهور باللجوء الى مفاهيم تستند الى أسس مغلوطة ترى «أن هناك شعراً حقيقياً يتواءم مع ماهيات جمال الفن ويفتقر الى الجمهور، وشعر يتواءم مع الجمهور، ويفتقر الى ماهية الشعر الحقيقي»[4]. ولم تفلح محاولات إلقاء التبعة على الجمهور في إيجاد الحلول لإشكاليات القصيدة الجديدة، فليس على الشاعر ان ◁

يفترض جمهوراً وهمياً كي يكتب له، فالإبداع وكل المقترحات الجديدة إنما تتم في إطار شروط واقع لا يكف عن إشهار تناقضاته باستمرار.

الحداثة ليست إثماً

ليس لي إعتراض مسبق على مصطلح «الحداثة» فالمصطلح بحد ذاته ليس إثماً، لكن معظم النقاد الذين استخدموا المصطلح وروّجوا له، لم تكن تجمعهم رؤية واضحة، حول ماهية المصطلح ودلالاته المختلفة، فمنهم من وضعه في مقابل «الأصالة»، وهناك الذين اعتبروه «تكأة» لتبرير العزلة والتفكك والإنعزال، وآخرين ـ في الجانب المقابل ـ وصفوه كأنه رجس من عمل الشيطان ـ لكن في كل الأحوال كان هناك الإستخدام السيء للمصطلح حتى صار يثير من الريبة والشكوك أكثر من إثارته للجدل المثمر والخلّاق، وأعتقد انه لا توجد أية مضامين للحداثة من دون النظر المتعمق الى خصوصية للواقع الذي تصدر عنه مثل هذه المصطلحات، فالحداثة، كمفهوم ـ بالنسبة الي، لا تعني أي شيء.. إلاّ بمدى ما تحققه من إقتراب بإتجاه قضايا ومشكلات الواقع، مع الاحتفاظ بالخصوصية الفنية للنوع الأدبي، من هنا فالحداثة لا يمكن ان تكون قيمة ـ بحد ذاتها ـ إلاّ بمواجهتها لكافة إشكاليات الكتابة الجديدة، أو التي يمكن ان تكون طليعية من دون إغفال لدور التلقي وأهميته في تشكيل جوهر العملية الابداعية. إضافة الى الإمكانية الدائمة للتعبير عن حركة التحولات العنيفة التي يطرحها الواقع باستمرار □


محمد علي فرحات

لماذا السؤال حول الشعر وحده؟

■ ليس الشعر العربي اليوم «ديواناً للعرب» وفنّاً وحيداً لقولهم، صار الشعر واحداً من فنون القول المتعددة، ولعله أقلها جمهوراً. لكن العرب لم يألفوا هذا الوضع الهامشي للشعر، فردّوا هذه «الفاجعة» الى الشعراء أنفسهم، أو الى التيارات الحديثة في الشعر العربي.

وحين يُطرح سؤال التواصل إنما يُطرح حول الشعر وحده، في حين أن التواصل مطروح كمشكلة في حالة الكتابة العربية بمجملها اليوم. ان سوء توزيع الكتاب والرقابة عليه ليسا سببين كافيين لأن يكون متوسط كمية الطبع لأي كتاب عربي حوالي الألفي نسخة فقط لا غير!

المشكلة موجودة في مناخ عقلي عربي مقطوع الى حدّ بعيد عن فعل القراءة والحوار الفكري، بقدر ما هو مقطوع أيضاً عن تجارب الجمال والاستعلاء نحو مستويات الجمال.

هذا المناخ العقلي السائد: الخوف، حبس الرغبات، المنع الذاتي والمنع الخارجي للفعل الحرّ، الاتجاه الى موقف الحياد الفاتر، المشاعر المصطنعة التي تغطي المشاعر الحقيقية، ترجمة الذات بحسب ارادة السلطة، موت الذات من أجل حياة الجسد، هذا المناخ العقلي السائد يكاد يكون غير مناسب لعيش الشعراء فكيف لوجود قراء للشعر يتواصلون مع القصيدة.

ثم ان هناك اختلافاً في مستويات الكتابة في البلدان العربية بحسب تاريخها الثقافي الحديث، مما ترك تأثيراً على الصياغة وعلى المفردات أيضاً (هناك مفردات حية في «لغة» بلد عربي تعتبر ميتة في لغة بلد عربي آخر)، كما ان هذا الاختلاف ترك تأثيراً واضحاً في افتراق الأساليب الشعرية، وفي الشعر الحديث بالذات. مما حصر مجال انتشار الشعر الحديث في بيئاته القريبة وجعله (خصوصاً في تجاربه الطليعية) غير متواصل مع قراء العربية في مختلف أقطارها.

◆

الحداثة غزتها الفوضى وروح الاذعان للسلطة الثقافية وبناها اللغوية ولكنها تستمر في النمو البطيء

الشعر حول طاولة واحدة

منذ عصر النهضة العربية جرّب الشعراء كافة الأشكال المتاحة والأنفاس: الاحيائية الكلاسيكية ـ الغنائية المحدثة ـ الرمزية ـ «الواقعية» ـ الحداثة الوسيطة (الشعر الحر) ـ الحداثة الطليعية (قصيدة النثر)، لكن أياً من هذه الأشكال لم يلغ الآخر أو يسبقه في تراتبية زمنية وحضورية، لذلك تلتقي الأشكال الشعرية اليوم جنباً الى جنب كما تلتقي الأفكار والقيم المتعارضة. كأن زمننا الحاضر مختصر لأزمنتنا المتعاقبة، أو كأننا نستجمع كعرب كلّ عدّتنا الفنية والفكرية على طاولة واحدة لنتعارك حول الانتخاب منها أو لنحرقها جميعها.

ليس هناك شعر عربي حديث ذو مواصفات وأشكال معينة لنحاكمه، انه لغة «البعض» الحية أو لغة «الكل» الباهتة أو لغة «الفرد» المستقبلية التي لا يطالها فرد آخر بسهولة.

وأعتقد، رغم هذه الصورة السلبية، أن هناك شعراء عرب قلّة عبروا شعرياً عن هذا الواقع، وليسوا بالطبع في عداد أصحاب الخطب المعروفة التي تلغي الشعري لصالح البيان.

لم تمت الحداثة

الحداثة الشعرية العربية ظهرت في الستينات.

والسلطة الثقافية السائدة اليوم في العالم العربي هي ابنة قيم وأساليب الخمسينات.

ولذلك تبدو الحداثة الشعرية عندنا مبعدة، أو مزوّرة بما يناسب الخطاب العام لقيم السلطة الثقافية.

عمر الحداثة قليل، وهي لا تزال فتية. لقد غزتها الفوضى وروح الاذعان للسلطة الثقافية وبناها اللغوية، لكنها تستمر في نموها البطيء لتعبر عن المستقبل وتوجه التحية للحياة وتقيم علاقة جوهرية مع المكان.

هناك قدر من السكوت.

هناك شيخوخة مبكرة.

لكن الحداثة لم تمت لأنها العيش في وعد العيش ولعبة الابداع المعبرة عن الحياة.

وما هي؟

قد يطول التعريف بعد عروض أطول لما طرح من تعريفات.

لكن الحداثة الشعرية في عفو القول هي مواكبة الشعر، وحتى ريادته، لحداثة المجتمع (بما في ذلك الاختصار والتوهج وتبلور الفردانية، وإتصال الكائن الفرد بالأشياء في تفاصيلها وفي حضورها الكوني).

والشاعر الحديث الذي يسبق المجتمع الى روح التحديث ويصوغ لغة هذه الروح، يلتفت اليوم وراءه فيجد الكتلة الاجتماعية تتحاور أو تتعارك أمام صفحات كتاب التاريخ □

خالد المعالي

غياب الحرية هو المسؤول

■ هذه الظواهر صحيحة نسبياً، والأزمة، ليست أزمة شعرية فقط، إنما أزمة شاملة، وهي ليست من تلفيق الخصوم، إنما لعدم التسليم بالانحطاط من قبل الخصوم و«فرسان الشعر الحديث».

أحد أهم الأسباب: غياب الحرية الطويل،

الذي خلق معه «الرقيب الذاتي» الذي لا يحتاج الى مكان عمل وراتب شهري، إنما إلى «مُتأدّب» يحمل وجْهَيْ العُملة، يهجو الزمن الرديء، وأيضاً يحيي الانتصارات (على من ؟!). هذه ليست أزمة الداخل فقط، إنما أيضاً وبشكل أعمق، أزمة المنفى، إذ ملء المنفى بمُفتعلي المنفى، مُتأدبي الصحف التي تصدر في الخارج. هذا لا يعني عدم وجود شعراء مهمين، إذ أن الأسباب التي ذكرتها وأخرى غيرها، لا تسمح بنشر نتاجهم الأدبي، وبالتالي رؤية نتاجات أدبية متحررة، طليقة اللسان. وإذا حدث نشر نتاج شاعر ما، فمن أجل تشويهه واستقطاب تأثيره، فلسان حالهم يقول: لولا أفكاري الصحيحة وقيادتي الحكيمة لما نشر نتاجكم!! أي ان المسألة برمتها، أفكاره هو وليس الشعر الحديث، أفكاره (ان كان لديه ثمة أفكار) ووجوده على رأس السلطة أو كونه قائد مؤدلج. لأن العرب فقدوا الحب، حبهم لبعضهم البعض، وبالتالي حب المعرفة، لانشغالهم بحب الذات الغابرة

القاريء المعاصر أمي

ليس ثمة من انصراف، إنما الهيمنة التي نجحت في فرض مواصفاتها وأنتجت القاريء الأمي. بمعنى أن التعليم قد سُيْطِرَ عليه ورُبط بتغذية سطحية، بتطور غير طبيعي، سيقود حتماً الى الحريق.

القاريء الأمي هو القاريء المعاصر في المنطقة العربية، بغض النظر عن الوظيفة أو الدرجة العلمية التي يحملها، فهو شخص استهلاكي، مُشاهد، يحب البريق، لا يعرف العزلة وإن كان يعيشها، رقيب وجاسوس في آن معاً، مدع إلهام، نتاجه توارد خواطر، ماضوي رغم إخفائه للابوي بدقة، فهو يربط الآخر في المطبخ، ثقافته شفهية وشكلي من الدرجة الأولى.

لا تسألوا عمّا هو غير موجود

هل عرفنا الحداثة، حتى ندّعي بأنها أضحت مصطلحاً فارغاً؟ لكي نعرف الحداثة، علينا أولاً، أن نعرف الانحطاط، أن نسلم به. لهذا فالشاعر المهم اليوم، هو المتذوق الحقيقي للانحطاط. □



الواقع ناء عن الشعر

يشكو الواقع الاجتماعي العربي من كل الشكاوى المشروعة لجنين في أحشاء نطناطة. إننا نتقطّع في الداخل، وتتعرض فترات «الهدنة» التي نمرّ بها مصادفة الى غشية كَسولة في الظاهر لكنها إنهاك يلملم قواه بأظافر محطّمة. فلا نكاد نتقارب لنتواصل ونتصل حتى تعود الخضّات الى بعثرتنا، من جوا ومن برا، كيف والحال هذه يمكننا «النجاح» في تكوين النموذج المحلوم؟ من هنا طبيعي الى حدّ البداهة بقاء الشعر على مبعدة من الواقع. لكنه بذلك يخلق التمثيل الأمثل لسقوط الواقع.

فلتستمر الحداثة

هذا اللغط المسفسط حول الحداثة بلا أي معنى. فمن قال إن الحداثة مرحلة انتهت وبات لزاماً علينا تأبينها أو تقييمها؟ وما هي الظواهر والأسباب الدافعة الى الكربكة الحاصلة حول الحداثة؟ ثلاث أربع حقبات وأسماء بعدد أصابع اليد وحفنة قصائد، فاذا بنا نكاد نطلب تدخّل الأمم المتحدة لحلّ الإشكال.

طرح الطرح حول الحداثة إبهام في قناع مكشوف. بل هناك مبلغ باهظ من سوء الظن والخيبة فائدتها الوحيدة إطالة وقوف القطار في محطة مقفرة. فلتستمر الحداثة، وهي مستمرة حكماً. والإشارة الى فراغها من المحتوى محاولة بليدة لمحو شريط الحياة، يمكن أن تنجح مرحلياً، لكنها ولا شك مناوشة لن توقف الطواحين متى هبّت الريح من جديد □

الصدى الذي سبق الصوت

جاد الحــاج

■ مشوش بصورة موصوفة في عملي وحياتي. وجواباً على أي سؤال يتعلق بالفراق بين ما أفعله، أكتبه، أو أعيشه تراني أطرح سؤالاً جديداً بدلاً من التذاكي وادعاء الجواب تحت إبطي: هل لدينا في الواقع جسم واحد يمكن اعتباره الشعر العربي الحديث، أم نستجوب أنفسنا لنؤكد وجوداً مشكوكاً فيه في اللحظة المعيوشة، ضمن الظرف الراهن ؟

يخيّل إليّ أننا نشبه أولئك الأريستوقراطيين المستوصدين في قصور مخروبة ومنهوبة بعد الثورة. نجلس في المقاعد الفاقدة مجدها ونترحم على الماضي. ماضينا وحده. قصاتدنا مكسوة بالغبار وربما بالدم. وكل حراراتنا البائدة مجلدة. مع ذلك لا أظن أن الشاعر يمكن أن «يخطىء» مهما بلغت منطقية النقد ومهما بطشت جدلية التاريخ. انها اللحظة الراهنة. وليس استسهالاً مرجعياً قولي إن الشعر الذي يحيا هو التجسيم الرؤيوي (الفاجع أحياناً) للاوعي الجماعة، فمتى انكشفت سرائر الداخل سوف يبدو أن الشعر العربي الحديث لم يكن سوى الصدى الذي سبق الصوت، ليصبح في الآتي الصوت الذي يرسم الصورة.

معظم الشعر الحديث كشكول صور

جاك الأســـود

■ حين أسمع شخصاً يشكو الفوضى في الثقافة أستعد للهرب؛ أرى شبح الشرطي وراء هذه الشكوى. كلُّ لَجْم للفوضى قمع وإرهاب، حتّى، وربما خصوصاً، إذا تمّ ذلك باسم النوعية. هذا لا يعني أن الفوضى لا تزعجني، وأنّ السلطة لا تستطيع توظيفها أيضاً. وأقصد بالسلطة كلّ مصفاة اجتماعية للفردية الذاتيّة أو اللاذاتيّة تحوّلها إلى حلقة في جهاز أو نظام ثابت، قابلة للتعميم، أي التكرار، كل صرخة احتجاج في مجتمعاتنا (الأسهل مثلاً أن نفكر في الهيبيّة والبانك) تتحوّل، عن طريق الموضة أو غيرها، إلى مادة استهلاكية. وقد لاحظ هنري ميشونيك (Henri Meschonnic) في الجزء الثاني من كتابه «لأجل الشعريات» (Pour la poétique, II) المسار ذاته تقريباً في تعامل حركة طليعيّة مثل «تل كل» (Tel Quel) مع بعض أعلام التطرّف الفرديّ في تاريخ الكتابة، مثل مالارميه وجويس وأرتو وباتاي وساد ولوتريامون. فميزة الخصوصية الفردية أنها، حين تصل الى أقصى حدودها، لا يمكن أن تغري إلّا بتقليدها وتكرارها، لكنّ تكرارها خيانة لها. المشكلة في شعرنا الحديث أن الموضة جاءت قبل الفردية، العام جاء قبل الخاص، وكمجال وحيد للبحث عن الخصوصية التي تصبح تصنّعاً وافتعالاً كلما بحثنا عنها.

أمّا الانفصال عن القاريء فليس ظاهرة غريبة خاصة بالشعر في هذا الوقت وهذا المكان. المسرحيات الأقرب الى الشانسونييه لا تزال، وليس عندنا فقط، تحصد نجاحاً أنياً أكبر من نجاح أيّ مسرحية راقية جديدة بهذا الاسم، حتى لو كانت تدّعي الشعبية أو تطمع اليها. وشنبرغ Schoenberg الذي تعدُّ أعماله وأبحاثه نقطة تحوّل مفصليّة في تاريخ الموسيقى، ليس مسموعاً أكثر من موسيقيين دونه في الأهميّة، أو على الأقل لم يقدّموا للموسيقى بقدر ما قدّم هو. وتفضيل الاختصاصيين لروايات ◁

بيكيت على مسرحياته يقابله رواج أكبر لمسرحياته. الأزمة إذاً أعمُّ مما يُظنّ.

ولكي نظلَّ في الشعر، لا مفرَّ في نظري من الاعتراف بأن التواصل مع القارىء والجمهور كان وهماً خاصاً بمرحلة الستينات استمرَّ أكثر مما يجب بعدها. ومعه فكرة «المثقف العضوي» ودعوات الالتزام (الآتية من فرنسا نهاية الأربعينات). لذلك نَمتْ، حين لم يعد الالتزام «الحضاري» كافياً، عقدة الانتماء إلى قضيّة، وتجلّت بالإعجاب، غير المبرَّر أحياناً، بشعر الأرض المحتلة، أو بمحاولة خلق مثيل، في لبنان مثلاً، لهذه الظاهرة، عبر شعر الجنوب. التعاطف ذاته كان الطريقة الوحيدة، مع الأسف، للتعاطي مع نتاج الشعراء «المنشقين» عن بعض الأنظمة العربية. كل هذا لا علاقة له بالشعر. نقولها الآن. ولكن لماذا حرّر روّاد الشعر الحديث الأشكال الشعرية من الأوزان، عبر شعر التفعيلة وقصيدة النثر، ومن البلاغة القديمة، عبر الصورة؟ إيمان معظمهم بوجود مضامين جديدة لا تتسع لها القوالب القديمة هو الذي حدّد هذه الانتقالة. اكتشفوا الصورة الشعرية، وسرعان ما استعملوها كأداة جديدة للتخاطب. ولكن ردّ الاعتبار أخيراً في أوروبا الى البلاغة وعلم البيان سيعيدنا الى نقطة البداية: ماذا يبقى من وهم الصورة حين يكتشف قارىء الشعر العربي الحديث، عبر النقد الحديث أو خارجه، أن معظم هذه «الصُّوَر» يمكن، في التحليل الأخير، أن يُردَّ الى صور بيانيّة أوليّة، أي الى تشبيه أو استعارة أو كناية الخ... ؟ حتى مع حلول الصورة محل البلاغة القديمة، وحلول موسيقى التفعيلة ومصطلح «الموسيقى الداخلية» الذي لا يزال غائماً، محل موسيقى العروض الخليلية، ظلَّ الشعر معرقلاً بالتناقض (العقيم لأنه غير جدلي) بين الشكل والمضمون. شكل قيمته في كونه جديداً، وأكثر اتساعاً للمضمون، ومضمون هو الأساس لو امتُدِح غموضه. هذا ما أدّت إليه فكرة الصورة، بشكل عام، في النظرية والتطبيق: شعر لا قيمة له خارج ما يعنيه، وما يعنيه يظل خارج كل تقويم شعري. وأنا أجد تتويج هذه الجماليات، وأول تخطٍّ لها من الداخل أحياناً، في «مفرد بصيغة الجمع» لأدونيس، حيث نرى لقاءً موفقاً بين العرفانية الصوفية من جهة والابستيمولوجيا الشعرية الجديدة في الغرب من جهة ثانية. أما الشعر الذي لا يعرقله هذا التناقض بين الشكل والمضمون، ولا يحتاج الى شيء خارج قراءته ليحدث القشعريرة التي سبّبته ودَعَتْ إليه، دون أن يكون ممكناً ردّه الى طقم صُورٍ مغلق، فلم أجده مجتمعاً إلاّ في «لن» و «الرأس المقطوع» و «ماضي الأيام الآتية» لأنسي الحاج. (لا أقول إنني لم أجد شعراً حقيقياً خارج هذه الكتب ولكنَّ غَلَبَةَ هاجس التجديد المحلي والطابع «النهضوي»، التعليمي حكماً، في مجلة «شعر»، وعند الذين رافقوها وعاصروها في العالم العربي، أضرّت كثيراً بأشعار تلك المرحلة. والشعراء الذين حاولوا التخلّص من الموضوعات والرموز الجديدة المشتركة هربوا الى التجديد الشكلي محوِّلين قصائدهم الى كشكول صُور. وهذا ما عابه بدر شاكر السيّاب على أدونيس في رسالة إلى مجلة «شعر». في هذه القمم الثلاث لشعر الستينات، خارج كل أبوّة نظرية لأيّ حركة تجديد، تظل الكلمة يقظى والموسيقى ليست مركّبة على القصيدة تركيب إقحام أو «مرافقة» أو موسيقى تصويرية، والصورة ليست زينة توضيحيّة، والتأليف ليس تجميعاً وحشداً. ولا أستغرب، ما دام النقد الصحافي، الخاضع حتى الآن لِمُثُلِ الستينات، هو الأشيع، أن يبقى مثل هذا الشعر غير مفهوم.

لكن تطوّر الفنون في العالم يسير في هذا الاتجاه. على الشاعر، مثل أي فنان، أن ينتهي كما بدأ وحيداً. فالذي يكتشف حقيقة أساسية أو يقترب من ،هجها يغوص في وحدته أكثر. في الزمن الأسطوري كان الشاعر (أو الفنان) وحيداً كبطل، وفي الزمن التاريخي كان وحيداً كمنبوذ أو ملعون، وفي زمننا هذا ـ الذي أصبح فيه العالم، منذ انفجار القنبلة الذريّة الأولى، واعياً لقدرته على تدمير ذاته، والذي أصبح فيه الإنسان، مع تقدّم التقنية، «عالمياً» بقدر ما يحصر نفسه في اختصاصه ـ لم تعد صورة البطل بوجهيها النهاري (بطل الأسطورة، الشاعر ـ القائد ـ المعلّم) والليلي (الشاعر الملعون) ملائمة لوصف الشاعر المعاصر.

الفرادة اللاذاتيّة هي أكثر ما يميّز فنوننا اليوم. وهكذا تتكرّر في الكتابات المعاصرة (كما في بقية الفنون) صورة تعدّد الشموس واختفاء المركز، يمكن أن نرى في ذلك استباقاً خُوافياً (phobique) لرؤية الانفجارات النووية، تلك الشموس الزائلة التي يدور حولها زوال دائم. كما يمكن أن نرى في ذلك تعدد الاختصاصات الذي لم يعد يمكن الاستغناء عنه للإحاطة بالحقيقة الواحدة.

وأخيراً، أليس مهيناً لي كشاعر أن يكون مقبولاً جهلي باختصاصات أصدقائي الأطبّاء والمهندسين ومعلّمي الفيزياء والكيمياء والرياضيات... مع أنهم خرجوا معي من بيئة واحدة وتعلّموا معي في مدرسة واحدة... وأن يكون مرفوضاً للحجة نفسها جهلهم باختصاصي؟ إن بعض الشعر اختصاص. وليس جديداً أن ترى بعض القرّاء أو النقّاد أو حتى الشعراء يُبْدون معرفة كبيرة بعدد محصور من الشعراء، بينما تصل قلّة خبرتهم بشعر الآخرين الى مستوى الجهل شبه التام.

ربّما هذا انحطاط، ربما كنا «نكبِّر حَجَرَنا كيلا نضرب به»، لكنني أفضل غربة شعر هذه المرحلة على رسوليّة نهضة الستينات المقيَّدة، مهما أشرقت، بالتراث العربي منقوضاً أو «مجدَّداً». كل الطرق العملية أفضل من الشعر للتأثير في الواقع. أما قوّة التعبير عنه في شعر هذه المرحلة، فيبدو أن النقد بحاجة الى بعض المسافة لكي يقدّرها.

كلّا، لم يعد الشعر «ديوان العرب»! مؤسف أن نفقد حالة النعمة هذه، ولكن الأدعى الى الأسف أن نغمض عيوننا عن الحقيقة ونتمسّك بالنهوضيّة المفتعلة التي يراد لنا أن نتقيّد بها، جاهلين العالم الذي يتجاهلنا، وحاصرين أنفسنا في محليّة ضيقة يريد الغرب، بتشجيعها في إعلامه، أن يبقينا كما يبقي على الهنود الحمر. إذا كنّا من العالم الثالث، إذا كنّا من مجتمع نام، فهذا لا يعني أن شعرنا يجب أن يكون «نامياً»، أو أن يكون عالماً ثالثاً في عوالم الشعر.

اذا كنا في مجتمع نام فهذا لا يعني ان شعرنا يجب أن يكون «نامياً» أو أن يكون عالماً ثالثاً في عوالم الشعر

أمّا الحداثة فمفهوم نهضوي آخر لا يعنيني شاعراً ولا ناقداً ولا قارئاً للشعر. ويضجرني أن أضطرّ دائماً الى العودة إليه. منذ أن وضع الشعراء والمنظرون مصطلح الحداثة، كان عليهم أن يدافعوا عنه باستمرار ضد انحطاطه الى «التجديد». الشعراء الذين ظلّوا «حديثين» على مدى العصور، كانوا دائماً مشغولين بشيء أهم. ثم هذه تسميات. مثلها اسم الموسيقى المعاصرة (musique contemporaire) الذي يطلق على الآثار الموسيقية اللانغمية التي انتشرت بعد شنبرغ وألبان برغ (Alban Berg) وأنطون فيبرن (Anton Webern) وجون كايج (John Cage)... فهل هذه الموسيقى أكثر «مُعاصرة» من أغاني الموجة الجديدة أو أغاني المنوعات؟ هناك الكثير من السذاجة أو التجبير غير المبرر في التلهّي بفذلكات الحداثة والتوقف عندها. في العددين الخاصين (٣٥ و ٣٦) اللذين جنّدت للحداثة فيهما مجلة «مواقف» عدداً كبيراً من المفكرين والكتّاب يُلاحَظ انزعاج واضح وكبير في محاولة توظيف المساهمين (الذين منهم تبنّوا المفهوم) لهمومهم الفكرية في كلام على الحداثة. على مفهوم لم يحدد بعد، ومع ذلك اتخذ صفة المشروع. يذكرني ذلك بمشروع «الفعل الموازي» الذي تدور حوله رواية «الرجل الذي لا خصائص له» لروبرت موزيل (R. Musil). كلُّهم مدعوون الى المساهمة في المشروع، كلُّهم خبراء في المشروع ويعرفون من يجب أن يُقرَّب ومن يجب أن ينحى، ومع ذلك لا أحد يطلب من الآخر تبريراً لهذا الاسم («الفعل الموازي»، «الحداثة») أو تفسيراً له. يكتفون بأن لا يميّزوا بين المشروع وذواتهم □



ليس للشعر وظيفة ثورية

■ ليس من طبيعة الشعر أن يمتثل لأنماط كتابية أخرى تتيح له أن يواجه العالم بمفاهيم تعالج الواقع الملموس وتتطرق الى الاقتراب منه والتعايش معه في منطق أشبه ما يكون بمنطق الحياة الزوجية، بل من طبيعته أن يلج العالم من باب الاصطدام به لا من باب الاستسلام له.

وبالتالي فإن من جوهر الشعر أن يكون في أزمة مع الآخرين في الطبع والتوجه. واذا كانت هذه حالة الشعر أساساً، فمن باب أولى أن تكون كذلك حالة الشعر الحديث. والحقيقة أنه يواجه في معنى ما أزمة لا تواجهها أجناس أدبية أخرى كالقصة والرواية والمسرحية لأنها قصة ورواية ومسرحية. فهذه الأجناس من طبيعتها أن تلامس العالم بمنطق اشكالية مغايرة لاشكالية الشعر. انها تهتم بصياغة العالم بلغة فيها من هذا العالم اكثر مما يستطيع الشعر ان يقبل به لأنه شعر. لهذا لا تعاني هذه الأجناس بقدر ما يعاني الشعر في مواجهته هذا العالم، علماً أن التوجهات الحديثة في الرواية والقصة والمسرحية صارت اليوم هي الأخرى في أزمة مع الواقع العربي الراهن.

ان الأزمة في الواقع الشعري هي بعض أجمل خصوصياته الشيطانية النبيلة. وكلما تجذرت هذه الأزمة، اقترب من الجوهر الذي يفتش عنه.

إن أزمة الشعر العربي الحديث هي أخت الحرية ورفيقتها، وهي في طبيعة الحياة الداخلية للعمل الشعري. إن أزمة الشعر هي فوضاه داخل هذا (الانتظام) النتن الذي يلف العالم. وهذه الأزمة / الفوضى هي الانتظام الرائع في قلب هذه الرتابة المخيفة التي يريدنا العالم أن ننتظم فيها. ثمة حاجة الى القول ان داخل هذه الأزمة / الفوضى انتظاماً رائعاً لا يدرك بالوعي العقلي المباشر بل ثمة حاجة الى إدراكه بملامسة الحركة العميقة التي تترفق بعناصره وشبكات اتصاله.

أما وان الشعر العربي لم يستطع ان يخلق نموذجاً فأعتقد انه حين يسعى الشعر العربي الى نموذج يصل اليه ويستكين فيه فتلك حينئذ الساعة التي تعلن موت هذا الشعر وانكفاءه الى المفهوم السلفي الذي يحتاج دائماً الى أصل يطمئن اليه.

والشعر العربي الحديث ليس ظاهرة اصلاحية أو اجتماعية أو أخلاقية كي يسعى الى تغيير الواقع السائد. ان ثمة واقعاً آخر يتعايش معه الشعر. وبقدر ما تتمكن القصيدة من خلق عالمها الآخر، تتمكن بالتالي من تغيير العالم واقامة عالم آخر على أنقاضه. وأعتقد أن بعض الشعر الحديث تمكن من اختراع هذا العالم، وتمكن في آن معاً من هدم الواقع، واطاحته، وتغييره، وبناء مملكته في العزاء الكلي الذي يثيره الخيال لحظة انفجاره الإلهي.

لا يطمح الشعر العربي الحديث في رأيي الى تغيير الواقع أو تمثيله. ان همه يتمثل في خلق حالة وهمية من التغيير. وأي قول يفهم منه ان للشعر وظيفة ثورية على المستوى الواقعي يوقع هذا الشعر في خطيئة ما تقع فيه المفاهيم الإصلاحية والتغييرية بمعناها الثوري المباشر. ليس للشعر وظيفة له غير ذاته وليس له غاية غير غاية نفسه تماماً. في النرجسية الإلهية الكاملة المكتفية بذاتها. انه كجسد المرأة الذي هو غاية ذاته.

ثمة قضيتان يتوجب التوقف عندهما في السؤال الذي تطرحه مجلة «الناقد». أما الأولى فتلك التي تشير الى الانفصال بين القصيدة العربية الحديثة والقاريء. وهذه القضية حقيقية بقدر حقيقة الانفصال بين «واقع» الإنسان العربي و«الهامش» الذي تتحرك فيه القصيدة الحديثة.

وإذا كان ثمة تباعد بين «الواقع» و«الهامش» فمرد ذلك الى سيطرة هذا الواقع على القاريء العربي عموماً باستثناء القاريء الذي تمكن من الخروج من دائرة هذا الواقع مفتشاً عن قيم ثقافية وإبداعية وفكرية واجتماعية أخرى. بهذا المعنى قد يكون من الجائز العودة بقضية الشعر العربي الحديث الى المشكلة الجوهرية التي تواجه المجتمعات العربية. وهي مشكلة تجعل «الخروج» على المفاهيم السائدة نوعاً من الغربة لا يعانيها الشعر الحديث فحسب بل يعانيها في الأخص العقل العربي المتحول في مواجهته القوانين الثابتة التي تتحكم به. من هنا فان الأزمة التي تتحدث عنها «الناقد» هي ظاهرة إيجابية وصحية في طبيعة توجه القصيدة العربية الحديثة. وكلما كانت هذه الأزمة قوية توضحت خصوصية المواجهة التي تنبري لها القصيدة الحديثة وشراسة الخلاف بين الواقع العام وهذه القصيدة.

وكما أن القصيدة العربية الحديثة هي نتاج إبداعي غير جاهز وغير مندرج في سياق العقلنة الفكرية والاجتماعية الثابتة، فمن الطبيعي بالتالي أن تكون في أزمة مع القاريء العربي المغموس في سياق عقلنة فكرية واجتماعية ثابتة.

أما القضية الثانية فتلك التي تتساءل عن وجود العيب الحقيقي في الشاعر نفسه. وهي حقيقية لأن بعض العيب موجود فيها. لكن بعض العيب هذا يشابه بعض العيب في أي أمر. وذلك أمر طبيعي لأن الأرض الخصبة لا تنبت القمح فحسب بل الطفيليات أيضاً. لكن هذا لا يفترض أن يوقع القاريء المتمرس في الخديعة. فالألماسة مشعة، أكانت مزيفة أم حقيقية. لكن العين التي ترى تخالف العين الزجاجية التي تحدق في فراغ مخيف. ان القصيدة العربية الحديثة ليست نسلاً ناقصاً أو مشوهاً. انها نسل جميل مليء بالفتنة، ومليء أيضاً بجدلية الخطيئة والقداسة. انها أجمل نسل في الحياة العربية على الإطلاق.

◆

الشعر العربي
ليس
ظاهرة اصلاحية
أو اجتماعية
أو أخلاقية
كي يسعى الى تغيير
الواقع السائد

عالم يجهل ساحاته الحقيقية

يأنف الشعر عموماً من المصطلحات لأنها تفقده إشكاليته الجوهرية. غير أن المصطلحات لا ترافق طبيعة العمل الشعري وخصوصيته العميقة بل هي تليه فقط. انها المقاربات التنظيرية والنقدية التي تطمح الى تمثيله واحتوائه، وهي لا تؤذيه لأنها لا تسبقه. هي الظل الذي لا يعكس الأصل أحياناً بل يريد أن يتحد به ولا يستطيع. من هنا فان مصطلح الحداثة اشكالية لا تمس النتاج الشعري بحد ذاته بل تمس ما يقال على هذا النتاج. والسؤال: هل أصبح مصطلح الحداثة فارغاً أم لم يصبح كذلك فقضية محض جانبية اذا قيست بالشعر الحديث نفسه. أما الحداثة بذاتها فليست فعلاً تاريخياً يرتبط بفترة زمنية محددة، بل هي إشكالية حضارية تفوق الزمن الضيق بواقعه الحصري. انها الفعل الذي يتحقق دائماً عبر جنون الموقف الشعري وانفجاره أي خروجه من حيّز السائد. والحداثة فعل جهنمي يتوق الى زمن آخر دائم الاستباق، وهو يحول باستمرار دون الوقوع في شرك الموت. انها الأبدية المقبلة التي كلما غرقنا فيها أدركنا ألق الشعر والخسارة الفادحة التي يتكبدها العالم لأنه لا يعرفها. ومهما كثر الكلام في الحداثة وعنها. ومهما ابتذل هذا الكلام فان المصطلح ربما يصبح مصطلحاً فارغاً - لكنها بذاتها - أي الحداثة، تبقى حالة نضرة ممتلئة لا شغور فيها ولا نقصان لأنها شوق الشيء الى ذاته الكاملة. وطالما ان هذا الشوق دائم الاشتعال والبريق، فمن المستحيل معه أن تتحول الحداثة نفسها الى شيء فارغ. انه مصطلحها، وهو ربما يصبح فارغاً لأن العالم فقير، وهو كثير المعارك الهشة التي لا تعرف ساحاتها الحقيقية.

أما الشاعر الحديث فهو الآخر الذي كان يعرف سر تلك الجاذبية الشيطانية منذ الجاهلية وما قبلها، وهو الذي تصور العالم ولا يزال كتلة فائقة من الجمر يختزنها لا لينبهر أو يحترق فحسب بل ليحرق يباس الكون ويفسد قداسته النتنة □

يسمع ولا يقرأ ؟

عبد الغني مروة

■ يروى عن الشاعر الكبير نزار قباني أنه قبل حوالي أكثر من خمسة عشر عاماً ، عندما كان يمارس الكتابة في إحدى المجلات الأسبوعية في بيروت ، اصطدم في حوار مع أحد وزراء اعلام الخليج ، عندما أصر الوزير على مراقبة المجلة ومصادرتها كل اسبوع ، بسبب ما كان يكتبه الأستاذ نزار في الصفحات الأولى من المجلة .

والأستاذ نزار يبدع في النثر ، كما يبدع في الشعر ، وهو حريص في نثره كما في شعره على أن يعبر عن تطلعات المواطن العربي ، و ينطق باسلوبه الراقي بما تبوح به أفئدة الناس ، على اختلاف أهوائهم وميولهم ، بعيداً عن الابتذال أو المهاترة ، وأكثر بعداً عن العصبيات الحزبية أو السياسية . إلا أنه رغم كل دبلوماسيته ، التي أتقنها من خلال ممارساته الطويلة في العمل الدبلوماسي ، ورغم ما يتميز به ، مثل كل شاعر كبير ، من حساسية وعنفوان ورهافة حس ، فإن كتاباته ، لم تعجب مزاج وزير متعجرف لم يكن يملك من مواهب الدنيا ، سوى إرث عائلي ، وسلطة موروثة ، وغباء منقطع النظير ، وثروة لم يجتهد في تحصيلها كان يبذرها على الغانيات والزبانية ، و بعض المرتزقة من الصحافيين والمستكتبين ، الذين لا يخلو منهم أي مجتمع ، والذين يعرضون أكتافهم ومناكبهم ، مثل مطي البعير ، ليركبها أي متسلق أو طالب شهرة ، ولو كان ذلك على حساب ضميرهم وكرامتهم وعزتهم !

في ذلك الوقت ، كتب نزار ، بعنفوانه المعهود رسالة الى ذلك الوزير ربما كانت آخر إطلالة له في الكتابة النثرية في الصحافة العربية في بيروت اختصر فيها بسطور قليلة تاريخاً كاملاً من الصراع بين السلطة وحرية الفكر ، وعكس فيها سطوة الكلمة وقوتها وأبديتها ، عندما قال له : هل يذكر التاريخ من كان وزيراً للاعلام في عهد شكسبير ؟

صحيح ! هل يذكر أحدنا من كان وزيراً للاعلام أو الثقافة قبل عقد أو عقدين من الزمن في أي بلد عربي ؟ وهل ينسى عربي واحد ، من هذا الجيل أو من الذي بعده ، الشاعر نزار قباني .. تماماً كما لا ينسى عربي واحد ، شعراء عمالقة آخرين ، تركوا أثراً و بصمات تخلدهم أبد الدهر ؟

قد تكون هذه الاشارة رسالة جديدة ومكررة من كل كاتب ، أو حامل قلم ، الى ضمير ووجدان اولئك المسؤولين في كل بلد عربي ، الذين يعبثون ، من خلال سلطويتهم في التحليل والتحريم والافساح والمصادرة ولجم الحريات وكتم الأفواه ، واعدام الفكر ، بأن مصيرهم سيكون في مزبلة التاريخ بينما أعطوا القدرة والسلطة ليكونوا في مركز الصدارة .

ان التاريخ العربي حافل بالدروس والأمثلة التي يجب أن تكون عبرة لكل مسؤول عربي يسأل نفسه ويحاسب ضميره : أي أثر سيتركه عندما يعفو عليه الزمن و يبتعد عن السلطة و يتيه في مجاهل النسيان .

وهل يحتاج مسؤول عربي الى أن نذكّره بالتاريخ بينما يفترض فيه ، من خلال إيمانه بالله ورسوله ، أنه يعلم بأن الحساب عسير يوم الدين ، وأن من « يعمل مثقال ذرة خيراً يره ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره » وانما « الأعمال بالنيات » ، وأن الخدمة العامة ومسؤولية السلطة هي « تكليف لا تشريف » وانه « متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً » .

و « الحقد » الذي تعرض له نزار قباني ، ليس الأول الذي يواجهه هذا الشاعر ، ولا غيره ، ولن يكون الأخير ، ففي كل يوم ، يطلع علينا سلطوي ، في مكان ما ، في بلد ما ، بقرار أو خدعة ، مداورة أو مباشرة ، مستغلاً سلطة أعطيت له ، فأساء التصرف بها بينما يفترض أنه مؤتمن عليها .

ونحن اليوم ، كناشرين عرب ، نعاني الأمرين من أذى بعض هؤلاء السلطويين ، قد نضطر في وقت لاحق الى الافصاح عنهم بالوقائع والاسماء ، ونكشف أوراقهم ونفضح ألاعيبهم الرخيصة ، ونلفت نظر أصحاب القرار ، وذوي الشأن ، الى تلك المهزلة المعيبة التي تدور في بعض الكواليس الرسمية ، من دون مبرر ولا سبب .

نحن نسعى مثلاً ، منذ سنتين ، لاستحصال قرار رقابي حول اصداراتنا من الكتب العربية من إحدى الدويلات ، ولا ندري ، أي سبب لذلك سوى الفوضى والاستهتار والعقد التي تتميز بها بعض النفوس المريضة . فـ « الناقد » ممنوعة شفهيا من التوزيع ، ولا يجرؤ الوكيل على اصدار قرار خطي بهذا الشأن ، وقد يستطيع سعادته ، ان يجند جلاوزته الى حين ، لمصادرة « الناقد » ، ولكن الى أين المفر ؟

في كثير من الدول العربية التي تعتمد « الرقابة » كنظام للحكم ، يتم عادة ، ابلاغنا بقرار خطي ، بافساح الكتاب أو منعه ، من دون الاعلان عن السبب . ونحن نحترم ونلتزم بهذه القرارات رغم اننا لا نعتقد بجدواها ولا نقتنع بمبرراتها ، إلا أن سلطوياً مستهتراً ، نحتفظ بملف خاص له ، يرفض حتى الآن ابلاغنا ، خطيا أو شفهيا ، بأي قرار ، بشأن كل اصداراتنا من الكتب رغم مضي أكثر من سنتين من المراجعة والمتابعة ، مع انه سريع البديهة وكثير الحركة ، في اصدار القرارات بمصادرة بعض الكتب أو المجلات ، والغريب الغريب فعلاً أن ادعاء العفة والحرص على عقول مواطنيه وأفكارهم لم يردعه حتى الآن عن منع استيراد الغانيات وإباحة استيراد الأفلام الخلاعية وغيرها .

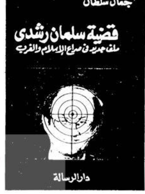
نطمئن هذا السلطوي ، أن مواطنيه يشترون كل الكتب و يقرأون كل ما يمنع دخوله الى بلادهم وأنهم سيضحكون عليه اليوم وغدا .

في لبنان ، خلال الخمسينات ، كان هناك اداري متسلط ، في وزارة الاقتصاد ، يتسلح بوظيفته الرسمية ، و يرفض توقيع معاملة تجارية لأحد الشعراء من أبناء بلدته فهو لا يرفض المعاملة ولا يقبلها حتى طار صواب الشاعر فكتب اليه بيتين من الشعر ما زالا يترددان على لسان الجماهير اللبنانية حتى اليوم حيث قال له :

يا مدير الاقتصاد الوطني
دلني من أين أصبحت غني
لم تهاجر ، لم تتاجر ، لم ترث
عن أبيك الفذ غير الرسن

ونرجو أن يقرأ صاحبنا ، أو يسمع لأنه لا يقرأ ، هذا الكلام ، لعله يعتبر ، ولقد أعذر من أنذر ◻

بيانان من الاسلام السياسي



« قضية سلمان رشدي . ملف جديد في صراع الاسلام والغرب »
جمال سلطان
دار الرسالة . القاهرة . ١٩٨٩



« الطريق الى نوبل ١٩٨٨ عبر حارة نجيب محفوظ »
د. محمد يحيى / معتز شكري
أمه برس للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٨٩

غالي شكري

■ في الاسبوع الأخير من شهر مارس (آذار) ١٩٨٩ أصدر أحد تيارات الاسلام السياسي كتابين ، الاول عنوانه « قضية سلمان رشدي ــ ملف جديد في صراع الاسلام والغرب » ، والآخر عنوانه « الطريق الى نوبل عبر حارة نجيب محفوظ » . والكتابان مصريان تأليفاً ونشراً ، ومن ثم فهما يعبران أساساً عن أحد خيوط وخطوط الحركة الفكرية ــ السياسية المصرية . بل انهما يعبران عن أحد خيوط وخطوط الحركة الأسلامية في مصر ، وليس عن كل هذه الحركة .

ولكن هذا التدقيق لا ينفي أن « الفكر » المطروح في الكتابين يستجيب لهذه الدرجة أو تلك لاتجاهات الاسلام السياسي العامة ، وأيضاً للاتجاهات الاسلامية عند الأحزاب السياسية الأخرى بما فيها الحزب الحاكم نفسه الذي يرفض ما يسميه « بالتطرف » رسميا . بل انني أذهب الى حد القول بأن الفكر المطروح في هذين الكتابين يجد صداه الواسع لدى الغالبية الساحقة من شرائح المجتمع المصري بما فيها الشرائح المسيحية . وليس خاليا من المغزى أن يقف كاهن قبطي غير منضبط في حفل رسمي للدعاة المسلمين حضره رئيس الجمهورية ، وإذا بهذا الكاهن يفاجيء الجميع ــ والرئيس يلقي كلمته ــ هاتفا : « نحن ضد سلمان رشدي ، نحن ضد آيات شيطانية » .

و بالطبع لم يكن أحد قد طلب من هذا الكاهن أن يصرخ بهذا الهتاف ، ولكنه اتخذ المبادرة من دون توجيه أو استشارة ظناً منه أنه بذلك يجامل المسلمين . و بالفعل فقد سجل جمال سلطان في كتابه « قضية سلمان رشدي » ما يلي « وقد أعلن اقباط مصر في صراحة كاملة انهم يرفضون ما جاء في كتاب سلمان

رشدي من اهانة للاسلام واعتداء على المسلمين ، فسجلوا بذلك سابقة حسنة لها دلالتها » (ص ٢٤) .

وهكذا فقد أثمر هتاف كاهن قبطي في حفل اسلامي هذا « الصدى » الذي سيختلف إيقاعه بعد قليل حين يسجل الكتاب الثاني « الطريق الى نوبل »ان بطريركية الاقباط الارثوذكس قد احتفلت وكرّمت نجيب محفوظ بمناسبة حصوله على الجائزة العالمية .

لم يعد هناك حلم جماعي وطني أو قومي أو إنساني وإنما أضحى البحث عن مهرب هو الشغل الشاغل لمن نسميه بالمواطن العادي

ولكن الدلالة تبقى هي هي : إن الغالبية الساحقة من « الجماهير » التي تكابد فئاتها الاساسية آلاما مضنية في سبيل لقمة الخبز وتعاني أهوالاً مروعة في سبيل الحد الأدنى من الحياة و يغزوها الجهل المركب غزواً مكتسحاً لقشرة الوعي ، ليس لديها ما يمنع من المشاركة « الوجدانية » في لعن سلمان رشدي الذي لا تعرفه ولن تقرأ له حرفاً في الحاضر أو في المستقبل . ذلك أنه بعيداً عن نشاط الجماعات الاسلامية السري والعلني ، هناك في الجو العام ما يشبه الغازات الفكرية السامة أو المخدرة . لقد انعزلت النخبة أكثر من أي وقت مضى ، وأضحت الأفكار المناوئة للسموم تدور في حلقات مُفرغة كالدخان في الهواء .

ولأول مرة أصبح من الممكن أن تكتب ما تشاء ، ولكن دون تأثير يذكر . وليست مصادفة لذلك أن تكون حالة « اللامبالاة » هي الشحنة التي تدفع الناس الى السير نياماً في الطرقات العامة أو أنها تطاردهم فيمضون كأن أشباحاً تلهب ظهورهم بسياط من نار . هكذا سقط الارتباط بين المواطن والعمل العام ، أياً كان هذا العمل العام ، سواء في حزب أو جمعية خيرية . وكما أننا في زمن الكلمة « الحرة » التي لا تجدي ولا يسمعها أحد ، فإننا ايضاً في زمن « التعددية الحزبية » التي طال انتظارها ، ولكن أحداً لا يتحزب سياسياً . الحزب في مصر هو الجريدة . أما العمل السياسي فلا أحد يُقبل عليه ، سواء كان الحزب معارضاً أو حاكماً . هناك حالة « لامبالاة » لها ماض ولها حاضر . الماضي هو تأميم العمل الحزبي في الحقبة الناصرية ، لمصلحة النظام ، وتصفية الاستقلال التنظيمي عند المواطن المصري بسلسلة من الجراحات النفسية والجسدية الاليمة . والماضي أيضاً هو استزراع العمل السياسي كالنباتات الزجاجية في مزرعة النظام الساداتي الذي « بادر » الى ولادة ثلاثة أحزاب في دار الاتحاد الاشتراكي ثم أطلقها بعد أن حدد لها الى أين تذهب يميناً و يساراً ووسطاً ، ففقدت المصداقية عند الناس . وحين تمرد البعض كان الوقت قد فات . أما الحاضر ، فهو الارض الخراب التي أسفر عنها الانفتاح الاقتصادي المتوحش والهجرة الى النفط والصلح مع العدو ، فانقلبت المعايير وسلّم القيم ولم تحلّ مكانها معايير وقيم جديدة ، وانما حلّت الجرائم التي تحدث في مصر للمرة الأولى عندما أصبح الاختلاس والتهريب والرشوة هي الطرق القصيرة الى الثراء ، ولم يعد هناك حلم جماعي وطني أو قومي أو انساني . وانما أضحى « البحث عن مخرج » أو مهرب أو ملجأ هو الشغل الشاغل لمن نسميه بالمواطن العادي . وقد تبدّى « الخلاص »في ثلاث وسائل ، قد يجد المواطن ضالته في إحداها أو في اثنتين أو فيها جميعا حسب « الحال » . هذه الوسائل ليست طبقية ، فقد اخترقت الجسد الوطني بمختلف طبقاته ، وليست زمنية لأنها تمكنت من كل الأجيال .

أما الوسيلة الاولى فهي التزايد السكاني المروع ، وكأننا أمام ظاهرة الانتحار الجماعي بالمزيد من التكاثر ، رغم كل ما يقال عن أزمة الزواج والاسكان والفقر . والوسيلة الثانية هي الادمان على أحدث منجزات التخدير . والوسيلة الثالثة هي اللجوء الى التنظيم الديني أو الديني الاجتماعي أو الديني السياسي . والوسائل الثلاث مرتبطة ببعضها بعضاً من ناحية ، ومرتبطة بالانهيارات الكبرى في الاقتصاد والفكر من ناحية أخرى .

في هذا المناخ يحصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل التي تحدد لجنتها بوضوح أنها تقدر روايته « أولاد حارتنا » تقديراً عالياً ، فيقيم الناس الافراح والليالي الملاح وتتحول مصر من أقصاها الى أقصاها الى أغنية من أعماق القلب . وفي هذا المناخ ايضاً تصل ضجة سلمان رشدي الذي لم يقرأه اكثر من عدد أصابع اليدين فيشيع في « الجو » غضب عام . لم يكن المصريون قد قرأوا نجيب محفوظ حين فرحوا (ماذا تساوي قراءة عشرات الالوف في شعب يصل هذا العام الى خمسة وخمسين مليونا ؟) . ولم يكن المصريون قد قرأوا سلمان رشدي حين غضبوا . غير أنهم في الحالين سرعان ما يديرون ظهورهم للفرح والغضب معاً ، الى حالة « اللامبالاة » التي تثمر الانفجار السكاني الرهيب والادمان والمبالغة في التظاهر الديني الى حدود التناقض الكاريكاتوري أحيانا (كما هو شأن الحجاب مثلا حيث لم يعد في أغلبه الأعم هو الحجاب الاسلامي المعروف بل هو موضة مزخرفة وملونة ومستوردة من لندن و باريس ، وتمضي المحجبات وقد اشتبكت أيديهن بأيدي اصدقائهن أو رجالهن في الشوارع الليلية ، وعلى شواطىء النيل أو في القوارب وصحاري الهرم والحدائق المهجورة ... الخ) .

في هذا الطقس المعبأ بالغازات الفكرية السامة ، يكتب جمال سلطان في « قضية سلمان رشدي » عن « المخططات الاوروبية الصليبية العابثة في ديار الاسلام (التي تعتمد) على تحريك نفر من اذنابها ، من طرف خفي ، ليخرجوا على العالم بكتابات مؤقتة توقيتاً مضبوطاً ، تحدث ما يشبه الصدمة العقلية والوجدانية للمسلمين ، وتحاول التشويه لصورة الاسلام أمام العالم الغربي . هذا ما حدث مع كتاب علي عبد الرازق ـــ الاسلام واصول الحكم ـــ الذي صدر بعد عام واحد من اسقاط الخلافة العثمانية ليعلن على الناس ان لا حكم ولا سياسة في الاسلام ، وكانت ضجة كبرى امتدت من مصر الى اجزاء من العالم الاسلامي . وكان الأمر ذاته مع طه حسين في كتابه ـــ في الشعر الجاهلي ـــ الذي أصدره بعد عام واحد من افتتاح الجامعة المصرية ليشكك فيه بالقرآن المجيد والوجود التاريخي لبعض الانبياء والمرسلين مثل ابراهيم الخليل عليه السلام » (ص ٥) .

هذه هي الفكرة الاولى التي يضعها الكاتب في صدارة الركائز التي يعتمد عليها : هناك مخطط اجنبي ينفذه « نفر من الاذناب » . وقد اختار الشيخ علي عبد الرازق وطه حسين كعينة لهؤلاء « الأذناب » . وقال إن الهدف هو تشويه صورة

الاسلام « أمام العالم الغربي » . وهي مفارقة تثير الدهشة على الأقل ، فما معنى ان يحرك الغرب أذنابه في بلادنا لتشويه صورة الاسلام أمام هذا الغرب نفسه ؟ الأقرب الى المنطق هو أن « الاذناب » يشوهون الاسلام أمام اصحابه أو المؤمنين به .. إلا إذا كان الغرب موشكاً على الايمان بالاسلام ، لذلك رأت قيادته « الصليبية » أن تأتي « بشاهد من أهله » حتى تنقذ بلادها من فتح اسلامي جديد . وهو أمر لا أظن الكاتب يوافق عليه .

ثم انه يحدد « التوقيت » الذي أصدر فيه كل من علي عبد الرازق وطه حسين كتابيهما ، فيقول إن الكتاب الاول صدر بعد اسقاط الخلافة العثمانية ، وهذا صحيح . ولكن ما دلالة ذلك ؟ دلالة انه ما كان يستطيع أن ينشر كتابه في ظل الخلافة ، بل لقد صودر الكتاب وحوكم المؤلف وفصل من عمله كقاض شرعي لأن الملك فؤاد كان يطمع في خلافة المسلمين ، وهو الذي أوعز الى الأزهر لمحاكمة علي عبد الرازق . وفي حالة طه حسين ، فقد نشر كتابه فعلا في العام التالي لانشاء الجامعة المصرية الرسمية . ولكن الكاتب لم يذكر أن الطلاب لم يثوروا ولا الاساتذة ، وانما هي مناورات السياسيين التي انتهت عمليا الى لا شيء ، ذلك أن النيابة العامة حفظت الدعوى . ان استبدال التوقيت الصحيح بتوقيت هامشي هو تغييب لأهم الأسباب والدلالات التي أدت بعلي عبد الرازق وطه حسين الى الكتابة ، وأدت بالدولة الى المصادرة . لقد كانت ثورة ١٩١٩ أهم الاسباب التي أشاعت قدرا من حرية الفكر والتعبير لاستئناف النهضة ودفعت المثقفين الى التفكير بصوت عال . وكان إجهاض هذه الثورة بأيدي الدكتاتوريات عميلة الاحتلال البريطاني وفي طليعتها النظام الملكي ، من أهم عوامل التخلف الى الوراء وتقييد حرية الفكر . وهكذا فإن جمال سلطان مؤلف « قضية سلمان رشدي » قلب الوقائع ومحتواها رأساً على عقب ، ذلك أن التسلسل الطبيعي للأحداث يفضي بنا الى اليقين بأن اعداء الحرية الفكرية هم أنفسهم أعداء الحرية السياسية ، وهؤلاء كانوا دائماً الدمى التي يحركها المحتل الاجنبي واستبداد القصر الملكي الذي كان يريد أن يرث الخلافة العثمانية ، سواء كان الذي يسكنه فؤاد أو فاروق .

إلا أن مؤلف « قضية سلمان رشدي » يقلب الوقائع ليصل الى هذه الفكرة المحورية « ان الأحداث والتفاعلات التي صاحبت قضية كتاب سلمان رشدي أكدت بما لا يدع مجالاً للشك أن الحروب الصليبية ضد العالم الاسلامي لم تنته ، وانما هي قائمة وممتدة » (ص ٧) .

إذن ، فالكاتب ليس معنياً بالاستعمار الذي قهر ويقهر شعوبا بعضها لا يدين بالاسلام ، وانما تصفية الحروب الصليبية التي يفرغها من محتواها الاقتصادي والسياسي لتصبح مجرد حروب دينية . هذا النوع من الحروب هو الذي لا يزال مستمراً الى الآن . وفي اطاره تجيء قضية سلمان رشدي ، التي لا تخرج عن كونها إحدى تجليات الحرب الصليبية ضد الاسلام ، فليس علي عبد الرازق وطه حسين ونجيب محفوظ (كما سنتابع) إلا أدوات في هذه الحرب التي بدأت ولم تنته .

الحرب المعلنة اذن هي حرب دينية بين المسيحية الغربية والاسلام الشرقي . ولكن المشكلة تبدأ من إقرار الكاتب صراحة أن الغرب الرأسمالي والاشتراكي ملحد . والأدق أن يقال إن الدين منفصل عن الدولة في هذا الغرب بشقيه ، وان قطاعات تتسع هنا وتضيق هناك من الشعوب ملحدة ، وان قطاعات غيرها مؤمنة . وفي حالة « الايمان » فإن هناك أدياناً غير اليهودية والمسيحية والاسلام تسيطر على قلوب وعقول المليارات من البشر . ولا شك أن هناك حروباً دينية ، طائفية — مذهبية ، مهما كان محتواها الضيق اقتصاديا وسياسيا . هناك حرب بروتستانتية — كاثوليكية في ايرلندة ، وهناك حرب هندوسية — سيخية في الهند ، ولكن أين الحروب الصليبية (الممتدة) الى يومنا ؟ هناك استعمار غربي لكثير من بلدان العالم أياً كانت أديانها . وهو استعمار اقتصادي في المقام الأول . وعلى هذا الصعيد فإننا نعلم من نظام نميري في السودان الى نظام ضياء الحق في باكستان ، ان الشريعة الاسلامية التي طبقت على الفقراء لم تجند المسلمين لمحاربة « الصليبيين » ، بل كان النظامان على وفاق عظيم مع الغرب « الصليبي » . أما إذا كانت الحروب الصليبية قد استهدفت بيت المقدس ، فإننا نعلم أن ايران الخميني هي التي تحالفت مع الكيان الصهيوني في فضيحة « ايران جيت » ، ونعلم ان سودان النميري هو الذي نقل اليهود الاثيوبيين الى الكيان الصهيوني في فضيحة « الفلاشا » .

إذا كانت الحرب دينية بين الاسلام الشرقي والغرب « الصليبي » ، فما الذي يمنع من أن تمتد هذه الحرب بين الشرق الاسلامي من جهة والعالم كله من جهات أخرى حيث تتعدد الأديان التي تختلف مع الاسلام من الألف الى الياء ؟ أليست هذه دعوة الى طمس التناقضات الحقيقية بين المسلمين وغيرهم من الشعوب في جانب ، والمستغلين — بكسر الغين — في جانب آخر سواء كان المستغلون من المسلمين أوغيرهم ؟ ولكن الكاتب يعلم أن ما يسمى بالاقتصاد الاسلامي قد سقط في مصر سقوطاً مأسوياً حين فقد عشرات الالوف أموالهم في الشركات الوهمية « لتوظيف الأموال » ، تلك التي كانت تدعي البعد عن الربا والفائدة وتمنح بعض المودعين ثلاثين وأربعين في المائة من ودائعهم ، وإذا بها في لحظة تنكشف عن كونها شركات للتهريب والرشوة . وكل ذلك باسم الاسلام الذي أفتى سياسيوه في مصر أن القطاع العام حرام وان القطاع الخاص وحده هو « الاسلامي » . لذلك هرّبوا أموالهم الى مصارف أوروبا والولايات المتحدة (المسيحية ، اليهودية ؟) ، أي الى أجهزة الغرب « الصليبي » الذي يزعمون محاربته للاسلام ، أو محاربتهم له .

ومع ذلك فالكتاب ينتهي بأن الذين يدعون الى حوار الحضارات إما أنهم مخدوعون « وإما أنهم خادعون يهدفون الى استنامة الانسان المسلم وتخديره بحيث يسهل اجراء عمليات غسيل المخ وغسيل الذاكرة وغسيل الوجدان ، ومن ثم انسحاقه حضارياً .. ان علاقة الشرق بالغرب ما زالت كما كانت قائمة على أساس الصراع ، والصراع وحده » (ص ٣٧) . وهو يقصد الصراع الديني ، فلا بأس على الغرب الاستعماري أو

يقلب المؤلف الوقائع ليؤكد أن الحروب الصليبية ضد العالم الاسلامي لم تنته وإنما هي قائمة وممتدة

◁



المهم أن ينتصر الدين حتى ولو كان صاحبه مستعمراً مستغلاً لاخوته المسلمين أبشع حدود الاستغلال

الرأسمالي ، فالمهم أن ينتصر الدين حتى ولو كان صاحبه مستعمرا ــ بكسر الميم ــ أو رأسماليا مستغلاً لاخوته المسلمين أبشع حدود الاستغلال . والمؤلف يؤكد أن المسلم « مُحارب ومرفوض لا لشيء إلا لأنه مسلم » . ولم يسأل نفسه لحظة واحدة : ولماذا المواطن في نيكاراغوا أو في السلفادور أو في جنوب افريقيا أو في كمبوديا يجد نفسه مُحار با ومرفوضا رغم أنه ليس مسلماً ؟ ولماذا يجد المواطن المسلم نفسه في بلاد اسلامية محار با ومرفوضا بالرغم من اسلامه ؟

لا يجد جمال سلطان جواباً واحداً عن هذه الاسئلة فيهرب الى اليوتوبيا « ان هروب الانسان الاورو بي المعاصر الى الاسلام يمثل شهادات اتهام بالافلاس والتهافت والرفض للتراث الاورو بي برمته ، و بكل ما تمخض عنه في الواقع الانساني المعاصر من نتاجات فكرية وفنية ونفسية ، ومن هنا نفهم سر الدفاع المستميت للغرب عن كاتب يسجل في نهاية روايته اعتزازه بالانتماء الى الغرب والنجاة والهرب من الشرق والاسلام » (ص ٣٩) .

النجاة إذن ــ للغرب ــ هي في الاسلام . وهكذا ندرك لماذا دعا الخميني غور باتشيف الى الاسلام ، ولماذا حكم على سلمان رشدي بالاعدام .

وحتى نتعرف على مدى شيوع هذا « الوعي » فيصبح « لاوعياً » كامناً عند بعض كبار الأدباء ممن هم بعيدون عن الاسلام السياسي ، علينا ان نقرأ يوسف ادريس في « أهرام » ٢٧ ــ ٢ ــ ١٩٨٩ ، حيث يقول إن « الحروب الصليبية بجيشها ، لم تأت فقط طمعاً في مال الشرق وكنوزه ، ولكنها جاءت طمعاً في تحويل المسلمين عن هذا الدين الاسلامي الجبار ودخول المسيحية بسماحتها وغفرانها . ورغم ان الحروب الصليبية أظهرت من المسلمين ومن صلاح الدين بالذات تسامحاً أكثر بكثير من التسامح الذي بشر به المسيح عليه السلام ، فقد كان يتنكر على هيئة طبيب ليعالج أعداءه الذين جاءوا ليفتكوا به و بالمسلمين ، و يعفو عن الأسرى ويجعل من القدس عاصمة دينية مفتوحة لكل الأديان والنحل ، إلا أن العداء للاسلام لم ينقص في قلوب غلاة المتطرفين الصليبيين ، الى الآن » .

وقد اعتذر يوسف ادريس بعد اسبوع واحد عن هذه الصياغة في الصحيفة ذاتها والمكان نفسه . ولكن يبقى ارتباك الوعي واضحاً في قوله إن الحروب الصليبية استهدفت تحويل المسلمين عن الاسلام الجبار الى المسيحية السمحة . وهو تعبير شديد التعثر . و بغض النظر عن غياب الدقة في التوصيف التاريخي ، فإن ما يثير التأمل هو هذا اللقاء بين مؤلف كتاب « ضجة سلمان رشدي » الذي يوافق ضمنيا على ارتداده واعدامه و بين يوسف ادريس الذي رفض اعدام أي كاتب ، حول تصنيف العلاقة مع الغرب بأنها حرب صليبية ، والتأكيد على أن هذه الحرب مستمرة ، وأنها في جميع الاحوال حرب دينية . وإذا كان جمال سلطان يبدأ كتابه بأن « الأذناب » يشوهون صورة الاسلام أمام الغرب ، ويختم الكتاب بأن الغرب يهجر تراثه الى الاسلام ، فإن « الحلم المكبوت » في هذه الحال هو استعادة الأندلس وصقلية و بواتييه و « فتح العالم » من جديد . كما أن الخوف من الصورة المشوهة للاسلام أمام الغرب ، والفرح بهرو به من تراثه الى الاسلام ، كلاهما « شعور » ليعلن « المسكوت عنه » : وهو الانبهار بالغرب والرغبة في السيطرة عليه . وإذا كان زمان الفتوحات العسكرية قد ولّى ، فلا أقل من أن يكون حلم الحب والكراهية ، دينيا .

□ □ □

لا يفوت مؤلف « قضية سلمان رشدي » أن ير بط بين هذه القضية ونجيب محفوظ « الذي سبق ان صودرت إحدى رواياته ، وهي بعنوان ــ أولاد حارتنا ــ بسبب جرحها أيضا لمشاعر المسلمين » (ص ٢٤) . وهي الفقرة التي تفضي بنا تلقائيا الى كتاب محمد يحيى ومعتز شكري « الطريق الى نوبل عبر حارة نجيب محفوظ » . وهو البيان الثاني للاسلام السياسي حول القضية ذاتها في وجهها المحلي ، أي رواية « أولاد حارتنا » . و بالرغم من أن البيانين كليهما يتسمان بقدر من « الهدوء » ان جاز التعبير عن اللهجة غير الانفعالية ، فإن كتاب « الطريق الى نوبل » يتميز بقدر أكبر من المنهجية والعلم . والكتاب مهدى « الى كل موحد في وجه كل إباحي وملحد » ، وإذن فهو خطاب موجه الى المؤمنين ، وليس حواراً مع غيرهم . هذا على السطح ، لأن النص من داخله هو حوار ، على الأقل ، مع الرواية ومؤلفها . ولما كانت الرواية بدورها نصاً مقروءاً من « الآخر » فالحوار معها يضمر الطرف الثالث في الخطاب ، وهو ما يسمى في النقد الحديث بالقاريء الضمني .

والكاتبان محمد يحيى ومعتز شكري يوجزان تصورهما للرواية على هذا النحو :

(١) « هي قصة رمزية لا تختفي فيها الرموز إلا خلف غلالة رقيقة من الواقع الاجتماعي .. والرموز لها خطورتها لأنها تتعرض لأفكار دينية .. و يتمثل فيها أشخاص الانبياء من آدم الى محمد عليهم الصلاة والسلام .. ولله تعالى نفسه شخص يمثله في الرواية » .

(٢) و « هي قصة تصوّر الله والانبياء والرسالات السماو ية على غير الحقيقة الايمانية وغيرما يؤمن به الناس في هذا البلد الذي صدرت فيه القصة .. وترسي القصة مباديء الاشتراكية العلمية والماركسية الملحدة بديلا للدين والالوهية والوحي .. وتبشر بوراثة العلم الدنيوي المادي للدين الذي ترى أنه استنفد أغراضه ووهنت قواه » (ص ٥) .

ثم ينتقل بنا البيان الى « اثر سلامه موسى والاشتراكية العلمية » في نجيب محفوظ ، وكذلك الى تأثير المؤلفات السوفياتية التي ذكر من بينها « محمد خرافة رجل لم يكن » و « رجعية الاسلام » . وهما كتابان يستشهد بهما الكاتبان نقلا عن كاتب ثالث هو ابراهيم دسوقي أباظة في كتابه « تقدميون الى الخلف » صدر عن دار المعارف ١٩٧٦ (ص ١٤٠) . ثم هناك كما يقول البيان حيثيات جائزة نوبل التي أكدت أنه ــ أي نجيب محفوظ ــ قد « تأثر بالمفكرين الغربيين مثل ماركس ودارو ين وفرو يد » . وهو استشهاد منقول ، كما يذكر الكاتبان ، عن مجلة « القاهرة » عدد ١٥ ــ ١٢ ــ ١٩٨٨ (ص ٦٤) .

و ينتقل بنا الكتاب الى أقوال بعض المعلقين والنقاد ، ثم يرصد تحت عنوان « حل الشفرة » (ص ٣٤ ــ ٤٠) اسماء ٥٢ شخصية وحدث ومكان وكتاب وكراسة ورد ذكرها في « أولاد حارتنا » وما يقابلها من اسماء لشخصيات واحداث وأسرار واشياء دينية وردت في القرآن والانجيل والتوراة .

وهنا يجوز لنا الأدلاء ببعض الملاحظات قبل مواكبة التفسير الذي سيتفضل به السيدان صاحبا البيان .

والملاحظة الاولى هي أنهما صادرا على المطلوب ، فحددا رموز الرواية ومعانيها من قبل الدخول في رحابها واستكشاف دلالاتها من لغتها واسلوب بناء شخصياتها و وسائل تكوين احداثها والسبل التي أفضت بالمؤلف الى تشكيل بُناها الخيالية . لم يفعلا ذلك ، بل اكتفيا بتنبيهنا سلفا الى ان هذه الرواية « رمزية » ، وان المؤلف « يقصد » كذا وكذا . وليس هذا من النقد في شيء ، فلقد كان الواجب ، إذا كانت الرواية رمزية حقا ، استشفاف رموزها من لغتها أو تكوينها ، فيُمسي الافصاح عن « حقيقة » فلان وفلان عند نهاية التحليل كنتيجة للقراءة وليس العكس ، اذ جاءت المقدمة توجيها مباشراً للقاريء ان يمضي في قراءته على هذا النحو المحدد دون ذاك حتى يستخلص هذه النتيجة دون تلك . ومن هنا كانت المقدمة التي أوجزت النتيجة سلفاً اسقاطاً لرؤية ذهنية من خارج النص وسابقة على تشكله . وكان من الممكن للمؤلفين ان يستعينا في هذا الصدد بعلم الاجتماع الأدبي فيوزعان الرواية على مائة قاريء وقارئة من مختلف الاعمار والمهن ومستويات المعيشة و يستخلصان انطباعاتهم حول الرواية من خلال اجوبتهم على مجموعة من الاسئلة الموضوعية الخاضعة للشروط السوسيولوجية المعتمدة . وكان من الممكن للكاتبين ــ زيادة في الاحتياط و بعدا عن مواطن الشبهة ــ أن يرصدا في احصاء دقيق نتائج القراءات المختلفة التي قام بها النقاد خلال ثلاثين عاما مرت على ظهور الرواية لأول مرة في « الأهرام » . وانطلاقا من هذا التعدد المركّب للقراءة يستطيع صاحبا البيان الحصول على « مدخل منهجي أولي » لاستكشاف العالم الروائي لاولاد حارتنا من دون اللجوء الى الاسقاط الذاتي لرؤية شخصية هي بمثابة « الحكم قبل المداولة » . والاسقاط في البداية والنهاية لا يجعل من « أولاد حارتنا » رواية رمزية ، لأن ما يدعوه الكاتبان رموزاً ليس بالنسبة لهم أكثر من « أقنعة » طالما أن جبل هو موسى وزفاعة هو عيسى وقاسم هو محمد ، وهكذا . وفرق كبير بين الرمز والقناع .

هذا يعني على الوجه الآخر أن الباحثين قد تخليا عن البحث في الرواية الى البحث في الضمير . ذلك ان المصادرة على المطلوب بالقول ان هذا ما « يقصده » الكاتب هو حكم غير قابل للنقض على النيّات ، ولا بأس من اعلان الحيثيات بعد صدور الحكم . وهذا هو أساس الارهاب واغتيال حرية الفكر . ان هذا البيان الثاني كالبيان الاول يتسم بالهدوء و يزيد عليه بالمنهجية والعلم . ولكن العلم بالشيء في هذه الحال يستدرج الثقة الى مقتلها ، والمنهجية توظف في احكام القتل .

وحول هذه المنهجية المزورة وذاك العلم المزيف ، أسوق بقية ◁

اتهام نجيب محفوظ بالماركسية حكم مضمر بارسال أوراقه إلى المفتي والالحاد يرادف الارتداد وعقوبة المرتد لا تحتاج إلى بيان

الملاحظات التمهيدية ، فاستأذن الاستاذين في القول بأن سلامه موسى لم يكن ماركسيا قط ، وانما كان الرجل طيلة حياته اشتراكيا ديموقراطيا أقرب الى المدرسة الفابية التي انخرط في صفوفها عمليا قبل نهاية العقد الاول من هذا القرن عندما عاش في بريطانيا حتى عام ١٩٠٩ وكتب من هناك « مقدمة السوبرمان » . وفي عام ١٩١٢ نشر كتابه عن الاشتراكية . و « المجلة الجديدة » التي كتب فيها نجيب محفوظ واصدرها سلامه موسى منذ نهاية ١٩٢٩ الى نهاية ١٩٤٢ كانت المنبر الاشتراكي الديموقراطي ، بامتياز . وحين أراد بعض الشباب تحويلها الى منبر أكثر راديكالية أعطاهم المجلة وتركهم . هذه هي الحقيقة التاريخية الثابتة إذا شئنا العلم . ونجيب محفوظ الذي تربى فعلا في « المجلة الجديدة » التي نشرت له مقالاته وترجمته لكتاب جيمس بيكي « مصر القديمة » وروايته الاولى « عبث الاقدار » تشهد بأن الرجل أيضا لم يكن ماركسيا قط ، ولم يتحول الى الماركسية في أية مرحلة من مراحل العمر . وكتاباته من « المجلة الجديدة » عام ١٩٣٠ الى « الأهرام » عام ١٩٨٩ تثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن نجيب محفوظ سياسياً من المنتمين الى الوطنية المصرية صاحبة شعارات الاستقلال والليبرالية والتي كان يجسدها حزب الوفد القديم . وفلسفيا من المتأثرين بعصر التنوير الاوروبي السابق على الماركسية . وإذن فليس من النزاهة العقلية ولا من الضمير الاخلاقي تصوير الرجل على غير حقيقته . ولو أنه كان ماركسيا لما تردد الرجل في اعلان ذلك لحظة واحدة . غير أن تقديم نجيب محفوظ في هذا الاطار الى الرأي العام الاسلامي ، انما هو حكم مضمر بارسال أوراقه الى المفتي ، كسلمان رشدي تماماً .. ذلك أن الالحاد يرادف الارتداد ، وعقوبة المرتد لا تحتاج الى بيان . فضلا عن ذلك فإن ماركسية نجيب محفوظ المزعومة هي قراءة سابقة على القراءة ، ولكنها قراءة ارهابية .

يبقى انني استأذن الاستاذين في أن أحزن على التزوير المنهجي والعلم المزيف ، إذ لم يتحريا الدقة في الاستشهاد بـ « مراجع » و « وقائع » لا وجود لها . ليس هناك كتاب سوفياتي أو غير سوفياتي يدعى « محمد خرافة رجل لم يكن » ، وليس هناك كتاب باسم « رجعية الاسلام » . لقد وقع الكاتبان ضحية أكاذيب مبثوثة أو مدسوسة في المرجع الذي أشارا اليه . وهذا « الدّس العلمي » إن جاز التعبير الساخر ، تخصصت فيه بعض الجهات التي أرباً بالمؤلفين الانتساب اليها ، وان كنت أرجح أنهما وقعا في حبائلها عن طريق الخصومة المشتركة للعدو المشترك ، أو ما يتصوران أنه « عدو مشترك » .

وكذلك ، فإن صاحبي « الطريق الى نوبل » قد ضلاّ الطريق مرة أخرى الى المنهجية والعلم حين أكدا أن حيثيات نوبل محفوظ تقول إنه تأثر بماركس وداروين وفرويد . ومعروف للخاص والعام أن حيثيات نوبل لن تنشر إلا بعد نصف قرن . ومعروف أكثر أن البيان الموجز الذي صاحب اعلان الجائزة لم يذكر قط الذين أثروا في نجيب محفوظ . وهو بيان منشور في جميع الصحف المصرية ، فلماذا اللجوء الى هذه الاساليب الا إذا كانت الحجج الحقيقية بلغت من الضعف حدا استوجب اختراع عناوين كتب لم تكتب واسماء مفكرين لم يرد ذكرهم في بيان نوبل . ولكن طالما أنه ليست هناك حيثيات لحكم الاعدام الذي وقع قبل المحاكمة ، فكُل شيء مباح .

و يبقى من ملاحظاتي الأولية ان الكاتبين يؤكدان ــ دون حذر ــ ان نجيب محفوظ كتب « أولاد حارتنا » عام ١٩٥٩ في مستهل « المد الشيوعي والعلماني في مصر » (ص ٩٩) . هل تعرف أيها القاريء ماذا حدث فعلا عام ١٩٥٩ ؟ لقد قام جهاز الأمن الناصري بأوسع وأبشع عمليات اعتقال لليسار المصري بكل تياراته وللديموقراطيين الليبراليين بشتى اتجاهاتهم . نعم حدث ذلك عام ١٩٥٩ وتأملوا « المد » فقد استمر التعذيب حتى الموت والاعتقال في الصحراء النائية حتى منتصف عام ١٩٦٤ ، فهل يجهل محمد يحيى ومعتز شكري حقا هذا التاريخ الأسود ؟ أم أن الخصومة الفكرية والسياسية تصل بهم الى حد قلب الحقائق رأساً على عقب ؟ إن اليساريين والديموقراطيين المصريين يذكرون في كل وثائقهم وأدبياتهم ما لحق بالاخوان المسلمين من عسف واضطهاد وقهر ، فلماذا يبادلهم الاسلاميون هذه الأمانة بالزيف والتزوير ؟

تفضي بنا هذه الملاحظات الى الجزء الثاني من كتاب « الطريق الى نوبل عبر حارة نجيب محفوظ » حيث ينفرد بنا محمد يحيى وحده من ص ١٠١ الى ص ١٤٧ فيقدم لنا ــ وهو مدرس الأدب الانكليزي في جامعة القاهرة ــ دراسة نقدية لرواية « أولاد حارتنا » . ونحن نعرف للمرة الاولى من هذه الدراسة أن الجماعات الاسلامية دعت الى عقد ندوة في أحد المساجد لمناقشة الرواية (ص ١٠٦) . ثم أننا نعرف أيضاً للمرة الأولى أن تكريم نجيب محفوظ في بطريركية الأقباط الأرثوذكس بمناسبة فوزه بجائزة نوبل قد أغضب الجماعات الاسلامية ، وذلك في مجال المقارنة بين هذا التكريم المسيحي الرسمي وبين دعوة مجمع البحوث الاسلامية في الأزهر الى الابقاء على حظر نشر « أولاد حارتنا » .

و بالرغم من الصفة الاكاديمية لمحمد يحيى فإنه يضع لنا منذ البداية ثلاث مسلمات غير أكاديمية هي :

١ ــ انه يجب أن نتلمس الدافع الى نشر الرواية عام ١٩٥٩ « في سياق تحوّل ثقافي موعز به رسميا الى الفكر الشيوعي والعلماني بوجه عام وضد الاسلام كدين » .

٢ ــ « ان الاستاذ محفوظ قد كتب هذا العمل بناء على ايحاءات خارجية أو لارضاء قوى أصبحت تسيطر في وقت الكتابة على الساحة الثقافية ومنابر النقد والتقويم والدعاية للكتاب أو ضدهم » (ص ١٠٧ ــ ١٠٨) .

٣ ــ « .. ولكن ما سيطر على التقييم الايجابي لـ « أولاد حارتنا » الى حد منح جائزة نوبل على أساسها هو اشتمال هذا العمل على تصوّر يعلن موت الاله وانتهاء دور الأديان في الحياة البشرية » .

هذه المسلمات الثلاث تتهاوى من قبل أن نبدأ الرحلة النقدية لأنها اعتمدت ، في أحسن الاحوال ، على افتراضات غير صحيحة حتى لا أقول إنها ادعاءات مدسوسة على الباحث ،



الناقد لا يأخذ على رواية «أولاد حارتنا» سوى أن مؤلفها لم يجعل من الاسلام بديلاً لكل العقائد وبالذات في الغرب

فالنظام الناصري لم يكن شيوعيا ولا قريبا من الشيوعية في أي وقت ، بل لعل العكس هو الصحيح . والفترة الواقعة بين ١٩٥٩ و ١٩٦٤ كما سبق أن ذكرت هي أسوأ فترات عدائه للشيوعية . والذين كانوا يسيطرون على الساحة الثقافية في تلك الفترة هم العقاد وعزيز اباظة وصالح جودت و يوسف السباعي وعبد القادر حاتم وغيرهم من اساطين خصوم الفكر الاشتراكي . أما « نوبل » فلم يعرف عنها قط أنها زعيمة الالحاد أو داعية له أو أنها تتخذ منه مقياساً . والفائزون بها تتعدد اتجاهاتهم الفكرية والفنية ، بالرغم من كل ما يمكن توجيهه الى الجائزة من ملاحظات . وإذن ، فان هذه المسلمات لا تصلح أساساً معيارياً لتقييم « أولاد حارتنا » . ومع ذلك ، فلنقرأ الناقد ماذا يقول .

يقول إن ثمة الهاً قد مات بالفعل ، هو اله المسيحية الغربية : « ان الاله الذي مات في الحقيقة هو التصور الغربي المسيحي التجسيدي عن الاله الذي لم يصمد » (ص ١٣٠) أمام العلم . « أما التصور الالهي في الاسلام المعتمد على كتاب لم يهتز بالنقد والتمحيص والمتخذ من العلم كنشاط بحث عقلي دليلا مساندا له فلم يصب بالموت » (ص ١٣١) . و يؤكد الناقد أن « أولاد حارتنا » تروي قصة موت هذا الاله ، ولكن هذا الأمر « لا يشير اليه أحد » (الصفحة ذاتها) . ولا يدع مجالاً للبس فيقول حرفيا « موت الاله الذي يدور عنه الحديث اذن كعبرة ومغزى رواية « أولاد حارتنا » هو موت الاله الغربي أو التصور المسيحي عن الاله . ومعركة العلم ضد هذا الاله كما يصورها الجزء الخاص بعرفه لم تقع في حارة مصرية أو وقف يقبع تحت جبل المقطم القاهري . وتاريخ عرفه مع ناظر الوقف والفتوات هو تاريخ العلم مع أورو با الاقطاعية ثم الرأسمالية . ومما يلفت النظر ان أحداً لم يعلّق على هذا البعد لفكرة موت الاله ، ربما لأن الدعاة لهذه الفكرة يريدون ان ينشروها في وسط اسلامي ولا يريدون لضحاياهم المستهدفين ان يدركوا بعدها الغربي الخاص » (ص ١٣٢) . هكذا نجد أنفسنا أمام تفسير جديد تماماً ينقذ الرواية وكاتبها من الاتهام « بالماركسية الملحدة » على حد تعبير الناقد . وهو الاتهام الذي يعني في النهاية « ارتداداً عن الاسلام » يستوجب الاعدام . ولكننا نفاجأ بالناقد يتراجع عن هذا التفسير لمجرد أن نجيب محفوظ أدخل في صلب روايته شخصية قاسم التي تعادل في مخيلة الناقد رسول الاسلام . أي أنه على استعداد لأن يقبل « أولاد حارتنا » من دون قاسم الذي يراه مقحما و « ادخالاً غريباً وحشواً أو مجرد مقالة استشراقية جانبية تريد دمج الاسلام في زمرة المعتقدات الغربية التي لقيت مصرعها على يد عرفة » (الصفحة ذاتها) . ومعنى هذا ببساطة ان الناقد لا يرى بأساً على نجيب محفوظ في (تعريضه) بالمسيحية ، ولكنه يرى البأس كل البأس في تعرضه ، بمجرد التعرض ، للاسلام . وهذا كله في ضوء تفسيره الديني للرواية . ولا يكتفي بذلك ، بل يضيف ان المسيحية التي مات إلهها هي عقيدة مفروضة من الاستعمار . (حين يقرأ المسيحيون هذا الكلام عن ديانتهم هل من حق بابا روما أو أي بابا أن يحكم باعدام الكاتب ، كما فعل الخميني بسلمان رشدي ؟) .

ولأن خطيئة نجيب محفوظ في « أولاد حارتنا » أنه أدخل في صلبها شخصية قاسم ، فان « ما يحدث في « أولاد حارتنا » ليس تصورا أو رؤية ولو من منطلق علماني للتاريخ الديني للبشرية ، بل هو تبرير أيديولوجي واحتفال وتكريس للاستعمار الغربي ونتائجه ممثلة في اعلان موت وانتهاء الأديان ولا سيما الاسلام لتحل محلها الأديان الغربية الجديدة وهي مذاهب العلمانية » (ص ١٣٣) . هنا لا بد من رصد الارتباك الفكري الذي وقع للناقد وهو يحاول جاهداً التوفيق بين المتناقضات . لنتذكر أنه أكد لنا في ما سبق أن الاله الذي مات هو الاله المسيحي الغربي ، فكيف يصبح نجيب محفوظ « عميلاً » لهذا الغرب المسيحي في روايته ؟ ثم كيف يستطرد و يستدرك قائلاً إن الرواية أعلنت « موت وانتهاء الأديان » و يضيف « لا سيما الاسلام » ؟ الجواب المضمر دون افصاح هو ان الناقد لا يأخذ على الرواية سوى ان صاحبها لم يجعل من الاسلام بديلاً لكل العقائد ، و بالذات في الغرب . ان ما يهمه هو « الغرب » انبهاراً به ورغبة في السيطرة عليه عن طريق الدين ، لأننا لسنا في عهد الفتوحات العظمى . هذا هو المسكوت عنه . لذلك رأى الحارة كلها حارة غربية ، وان ما لحق بها من ديكور مصري ليس أكثر من غش . ولذلك أيضاً فهو يرشح كتاب قاسم (= القرآن الكريم) ليصبح بديلاً لكتاب عرفه السري . ومن ثم يصبح الاسم هو الدين والعلم المؤهل لان يحل مكان الاديان الاخرى .

هذه الرؤية النقدية لمحمد يحيى ليست رؤية اسلامية على الصعيد الفكري وليست رؤية ادبية على الصعيد الجمالي .. فالرؤية الاسلامية يعنيها البشر ونظام الحكم ، وهما الأمران اللذان تعرضت لهما « أولاد حارتنا » بوضوح لا يحتاج الى ستار ديني أو علماني . ان موضوع « أولاد حارتنا » الاول والاخير هو الانسان ونظام الحكم ، مستهدفا البحث عن العدل والحرية . هذه هي القضية . وهي القضية التي هرب منها الناقد هربا كاملا . اما الرؤية الادبية فقد غابت كليا منذ أن اقترح الناقد رواية اخرى غير التي كتبها نجيب محفوظ ، فحين يطلب حذف شخصية أو حدث أو مجموعة من المواقف ، فهو في حقيقة الأمر يلغي الرواية ويخطط لرواية لم يفكر فيها ولم يكتبها نجيب محفوظ .

ومع ذلك ، فهذا البحث هو استكمال جاد لبيان الاسلام السياسي حول نجيب محفوظ ، لا يفتقد الوضوح أو الصراحة .

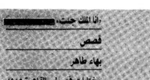
□□□

و يتكامل البيانان ، الأول حول سلمان رشدي والآخر حول نجيب محفوظ ، كأن الكتابين عن أمر واحد ، بالرغم من أن هناك من يؤكد ان بعض الاعلام الغربي قد استغل واقعة رشدي ليسدل ستاراً كثيفاً من الدخان الأسود على الفائز العربي بجائزة نوبل ١٩٨٨ . أي أنهم (نجحوا) في استخدام رشدي لضرب أية احتمالات لصعود نجم الثقافة العربية في العالم بعد فوز نجيب محفوظ . وهناك من يؤكد ايضاً ان الخميني أراد أن يستر بريقه الخابي . ولكن النتيجة كانت هزيمة جديدة على جبهة العقل □

منجم ذهب في الأرض الخراب

مختارات فصول
بهاء طاهر
أنا الملك جئت
١٩

شـفيق مقـار


«أنا الملك جئت»
قصص
بهاء طاهر
مختارات فصول . القاهرة ١٩٨٥

■ هنـاك نـوع نـادر وثمين من الكتابة الإبداعية لا يدّعي لنفسه وظيفة ، ولا يجد المبدعُ له مدعاة لأن يدّعي له مبرراً يتجاوز واقعة وجوده كعمل فني . وليس المقصود « الفن للفن » ، بل الفن وحسب .

ورغم أني أعرف من قديم تلك الخصلة السيئة في عالمَ بهاء طاهر ، وهي أنه مستطيع ، كليل الصحراء ، واتساع البحر ، أن يبتلع الضارب في دروبه والمبحر في يمّه ، أن يسكره ، وبلغة كتعاويذ الجنيات ، يغيّبه ، انقدتُ ــ بغير حذر ــ فقرأت له رائعته ، « أنا الملك جئت » . فبوغتّ كما يباغَت السائر في أرض خراب إذ يقع على منجم ذهب .

ففي القفر الثقافي المزدحم بالأشجار الميتة والغابات المتحجرة ، الذي تجوس في دروبه الموشكة على الاختفاء أقدام كثرة من الأدعياء والمطبّلين ومتصنعي الوقار ، يأتي العمل الفني الحقيقي مباغتا وودودا ، كنبع ماء صاف في هجير صيف قائظ .

٥

في قصة « محاورة الجبل » ، الثالثة من قصص المجموعة ، يقول الفتوة « الخواجة » للشاب النحيل الذي طلعت له أخته من القبر لتصرفه بعيدا عن أرض الموتى : « حقا ؟ تلعبُ بالكلمات بدل أن تلعبَ بالحياة ؟ » ، فيرد الشاب قائلا : « منذ كنت صغيرا ، أحببت الكلمات .. وفي المدرسة أيضا ، وفي الأغاني ، كانت تأسرني الألفاظ التي تصنع نغماً حين ننطقها مع بعضها البعض .. كنت أفرح بتلك الكلمات حين أقرأها أو أسمعها .. حين تفتح الكلمات فجأة أبوابا على عوالم لم يرها قبل الشعراء أحد .. أنغام من ألفاظ تصنع صورا وراء صور . كانت غاية الفرحة عندي أن أكررها وأنغّمها ثم ، بعد حين ، أقلّدها » .

وليست « محاورة الجبل » أحسن قصص المجموعة ، أو أمتعها ، أو أغناها ، لكنها ــ في هذه الخصوصية بالذات ، خصوصية انبثاق الكشف الذي يمارسه العمل الفني لذاته في مصوِّتيّة الكلمات ــ القصة التي يبدو أن الكاتب حاور فيها نفسه ، في وحشة الجبل ، في شأن تلك العلاقة الحميمة باللغة . اللغة التي ليست مجرد أداة توصيل ، بل الضربات مرهفة النصال التي يقتطع العمل الفني بها ذاته من الكتلة الصلدة غير المبالية للواقع . وهو ما اقترب بول فاليري كثيرا من الافصاح عنه بقوله ، في هوامش « منهج ليوناردو » ، أننا يجب أن نتعامل مع الشعر بوصفه مصوِّتيّة بحتة ، فنقرأه ونعيد قراءته كنوع من الموسيقى ، فلا نقحم معان أو مقاصد على الأداء (الصياغة والأسلوب) قبل أن نكون قدْ وقفنا بوضوح على النسق الصوتي الذي يتعين على القصيد أن يقدمه الينا ، والا أصبح غير موجود . ولئلا نظلم عقولنا ، ونظلم القاص ، نذكّر أنفسنا بأن هذا لا علاقة له بالتحذيرات الأرسطالية في كتاب « الشعر » ، والا أصبحنا ، نحن ، غير موجودين أمام العمل الفني .

ولندع كل التحذيرات جانبا ، على أية حال ، ونصغي ، حتى نقف على حقيقة ما نعنيه عندما نتحدث عن العلاقة الحميمة باللغة ، لهذه الفقرة (المقتطعة بصعوبة من النسيج الحي لنفس القصة « محاورة الجبل ») : « ترقص أصابعها . تعزف تلك الأصابع أوتارا لا تُرىَ فتنساب منها شبكة من نغم تحيط بالمشاهدين ، بطيئة وناعمة ، جسدها يتموج ، أقدامها تمس الأرض مسا وهي تنساب فوق المنصة .. منديل من حرير رقيق سيحمله النسيم معه الى هناك ، حيث النجوم .. ساعتها لا تكاد تسمع الطبلة ، وانما وتر رفيع متقطع يتموج هو أيضا مع جسدها . ثم تبدأ الطبلة .. خافتة أيضا ، متقطعة أيضا ، وحركة جديدة تدب في الساقين الطويلتين ، في الذراعين المرفوعتين الى أعلى ، في الصدر المتوفز ، في الأرداف الريّانة المرنة ، موجة بحر قادمة من بعيد تغلي بالزبد ، مهرة بيضاء تشبّ على ساقيها تمزق اللجام . ثم ، فجأة ، تنطلق تلك العاصفة ، تركض المهرة حرّة ، تضرب الموجة العاتية الشط وتتناثر في السماء » .

هنا تندمج هوية ، يندمج وجود الأصابع والأوتار ، الأوتار

والنغم ، النغم والجسد . تنساب الأنغام ، تمس الأرض مسا . ينساب الجسد ، منديلا من حرير . فالنغم هو الراقصة ، والمغني هو الأغنية . تماما كما يكون الشعر ، العمل الفني ، هو الكلمات ، مصوِّتية بحتة يتفتح لنا نسقها الصوتي عما هو كائن في نسيجه من معان ومقاصد . مصوِّتية تحتوي القاريء ، كما « تحيط شبكة النغم بالمشاهدين » ، وتنطلق كعاصفة ، تركض كمهرة ، وتغمر كموجة عاتية تضرب شطآن الواقع وتتناثر في كل السموات .

فما الذي تقوله الموجة وهي تغمر ذلك الواقع مجتاحة ركام اليومي الدارج ؟

في أول قصص المجموعة ، « أنا الملك جئت » ، يسافر فريد بك ، الطبيب الناجح ، غير مصغ الى نصح والده فضيلة الشيخ عبد الله القاضي بالمعاش ، الى المجهول ، الى الصحراء ، التي كان فخري باشا ، أحد مرضاه ، يسميها « الجنة الصفراء » و يقول عنها أنها « بستان الروح » ، صارفا نظرا عن الأ بحاث التي كان يجريها والتي من قبيل بحث في « ظاهرة توقف إفراز الغدة الدمعية (المفرزة للدموع) لدى الفلاحين المصريين » في قرية صعيدية .

لا يصارح فريد أحدا بحقيقة ما دفعه الى أن يدير ظهره للمدينة ومن فيها ويخرج الى الصحراء . فيدّعي أنه «يريد أن يستكشف آثار واحة في الجنوب الغربي من سيوة قرأ عنها في كتب التاريخ القديم » ، و يتمسك بتلك الكذبة ، رغم أن الكل يقول له أنه لا وجود لمثل تلك الواحة وأن أحدا لم يسمع بها . وحقيقة أمره أنه لا يعرف لماذا ترك عيادته الناجحة ومرضاه و بحوثه ومدينته ، وخرج الى الصحراء ، فهو يتساءل « هل خرج ليهرب من نفسه أم ليبحث عنها » ؟ وكان فخري باشا قد قال له أن هذا السفر نداء . ولكن نداء من من ؟ « هناك في الصحراء ، وسيوة من ورائه ، همس (فريد) : مارتين ، لمَ جئتِ بي الى هنا ؟ » .

مارتين ، البنت الفرنسية طالبة الآداب بجامعة غرينو بل الفرنسية التي درس فريد الطب فيها ، وعرف مارتين وأحبها ، وعبّر بها الأخدود العميق الفاصل مرتين، مرة عندما رتب لقاء بينها و بين أبيه الشيخ الذي لم يرحب بأن يتزوج ابنه من فرنسية ، و « رأى الشيخ وجهها البريء كطفلة ، وتضرُّج وجنتيها بالخجل كلما وجّه لها سؤالا ، ومحاولاتها الدائمة للتهرب بعينيها الخضراو ين أن تلتقيا بعيني أحد ، فأسرت رقتها الشيخ وقال لفريد على بركة الله » ، والمرة الثانية ، في الكرنك « اذ تضع رأسها على كتفه وهما يعبران بهو الأعمدة ، ثم تتركه فجأة . تلف حول نفسها ، تشرئب برأسها وتدور بعينيها مع تيجان الزهور العملاقة ثم تقول والدموع تملأ عينيها : لمَ خدعتني ؟ فيسألها بدهشة : خدعتك كيف ؟ فترد : قلت لي أنني يمكن أن أسأم البقاء هنا . ما ظنك بي ؟ لم أشعر أبدا أنني قريبة من حقيقة الحياة ، من الفرحة ومن الجلال كما أشعر وأنا هنا . ثم جرت اليه ، تضع رأسها في حضنه وتغمض عينيها كأنها لا تحتمل بالفعل كل ذلك الفرح . ثم قالت بصوت خافت : لا أعرف كيف سأحتمل هذه الشهور في فرنسا قبل أن أرجع اليك هنا ، لكي نتعمّد في النيل والمعبد ثم نكتمل » .

فهي قصة حب إذن ؟ ليس بمعنى قصة الحب الدارجة . ليس بمعنى حكي من يجتر حكاية حب انطفأت . ليس بكرورية شهوات قديمة معلاّة أو حضيضية ، محبّطة يجترها الكاتب كما يمضغ طالب الغيبوبة نبات القات . فالحبيبة في « أنا الملك جئت » وقعت المحبوبة مارتين (الفرنسية القادمة من الجانب الآخر من الأخدود) في عشقها ، فاستوعبت الحبيبةُ مارتين ، وتوحدّت مارتين بها . قالت عندما أعود (عبر الأخدود) نتعمّد في النيل والمعبد ، فنكتمل .

لكن مارتين لا يتحقق حلمها . تموت في المصحة بفرنسا ، ولا يبقى منها في مصر الا اسمها في لوحة باللغة اليهروغليفية موصولا باسم فريد بالفعل « يحب » . و يكابر فريد الحزن وقتا ، ثم يكابر « ما هو أبشع من الحزن » : اختفاء الحزن . ثم ، في نهاية أمره ، يستجيب لذلك النداء ، وفي الصحراء يظل يرى وجه مارتين « في التماعات السراب وفوق التلال وفي وميض النجوم . وفي الصحراء ، يصلي ، كثيرا في الغروب و يبكي » .

يواصل فريد ارتحاله في الصحراء ، غير قاصد مقصداً محدداً يعرفه ، لكنه ماض ، متّبعاً النداء ، غير عارف سبباً لإصراره على الرحيل غرباً ، الى أن يأخذه المسير ومن معه الى صحراء في قلب الصحراء . « فيجلس شدوان على الأ رض وهو يلهث ، والى جواره راضي ، و يقول في يأس عميق : الى أين تأخذنا يا رجل ؟ لن نعرف الآن لن نعود حتى لو أردنا » .

تبتلعهم « الجنة الصفراء » ، وقد تحولت ، بتحولات الحلم المنسابة الخطرة ، الى مصيدة كالحة . وفي تلك الصحراء في قلب صحراء ، يجدون المعبد . وعلى حيطان المعبد يكتشف فريد رسالة ، كتابة هيروغليفية منقوشة تحت صورة فرعون ، يأخذ في فك شفرتها ، مستعينا بالمعرفة الضئيلة التي زوده بها صديقه الأثري اذ أهداه اللوحة المعلّقة في عيادته حاملة اسمه واسم مارتين و بينهما الفعل « يحب » .

عندما رحل شدوان وراضي ، رفيقا سفرته آخذين جمليهما معهما وتماثيل صغيرة للملك على قواعد اسطوانية أسماها شدوان « المساخيط » لبيعها للأجانب في ليبيا ، عبر الحدود ، تنهد فريد بارتياح اذ تركاه وحده ، وخرج فأطلق جمله وراءهما ليقطع آخر ما كان يصله بالعالم الخارجي ، ثم جلس في الظلمة وحده وقال : « إن يكن هذا هو النداء فها أنا قد لبّيت . إن تكن هي النهاية فلست أخافها . وان تكن بداية فسوف أتعلم » .

وعندما يتعلم الرسالة التي فك شفرتها على جدار المعبد الذي كان مطمورا في الرمال ، يبيت بوسعنا نحن ، وقد « قرأنا النص وأعدنا قراءته كنوع من الموسيقى » أن نغامر فنُقحِم عليه معان ومقاصد نفكّ بها شفرته ، فتتراءى لنا الرسالة المقوشة في صخر المعبد رسالة من المسافر الذي استسلم للصحراء فابتلعته ولفَظَته عند مدخل المعبد ، وقد كانت مارتين قالت له ، بين عمدان الكرنك ، نتعمّد في النيل والمعبد ثم نكتمل . لكن مارتين ذهبت . وحتى الحزن ذهب . فلاذ فريد بالصحراء ليكتشف « أن تلك أيضا ليست هي الصحراء ، وأن الصحراء ليست شيئا

السفر نداء ولكن نداء من ؟ والصحراء جنة صفراء وبستان الروح فهل خرج ليهرب من نفسه أم ليبحث عنها ؟

آخر غير الصمت . صمت ما قبل الخليقة . قبل أن تظهر أمواج البحر وجنادب الزرع وصيحات الحيوان وأصوات البشر » .

في التعامل مع هذا النوع من الخلق الفني ، يظل مفتاح السر ماثلا في أن العمل المبْدَع يتخذ وجوداً حياً متفرداً عديد الأوجه متراكب المستويات . وعلى المستوى الأعمق من مستويات « أنا الملك جئت » ، نجد ، متى قرأنا الرسالة التي تحكي القصة أن فريداً وقف أمام طلاسمها سائلا الفرعون الناظر اليه من جدار المعبد و « يده ضارعة » : « اذن فهذا هو ما تريد ؟ أهذا هو ؟ » مضيفا : « ولكن لن يبقَ وقت ، لم يبق ماء » ، وقرأناها ــ تلك الرسالة ــ التي أخذ فريد (يترجها) كلمة كلمة متعثرا كطفل يتعلم الكتابة في « دفتر مذكرات » كان قد كف عن تدو ين شيء فيه (فكأن فك طلاسم الرسالة وكتابتها في ذلك الدفتر الذي تعطل استئناف لما انقطع) ، وقرأناها أيضا وفي وعينا أن فريدا (ترجها) من الهيروغليفية التي لم يكن يعرف من رموزها الا بضع نقوش تنطق الحروف التي تشكلت منها الكلمات الثلاث في صف أفقي باللوحة الغريبة المعلقة في عيادته ، وأنه استخلص ــ أو بدا له أنه استخلص ــ النص الذي حرره في دفتر مذكراته مما استطاع أن يقرأه من سطور وسط عبارات كثيرة لم يفهمها بين جمل ناقصة .. نجد ، متى قرأنا الرسالة وكل ذلك في وعينا ونحن آخذين في « اقحام معان ومقاصد » على العمل ، أنه قد أمكن أن تبدو لنا كرسالة موجهة من المسافر الذي قاده عبر الصحراء نداء استجاب له دون أن يتبين كنهه ، فأوصله الى معبد لم يكن يدري عن وجوده شيئاً .

و يكون أول ما يواجهه المعبد به أنه يتراءى « جديدا كأنما انتهى العمل فيه بالأمس . قال شدوان بانبهار لفريد : كان مطمورا بالرمال ثم انكشفت عنه ، فكيف عرفت مكانه ؟ » لكن فريدا لم يكن يعرف مكانه . لم يكن يعرف الى أي قصد أخذه ذلك النداء ، وظل يهمس « مارتين ، لمَ جئت بين الى هنا ؟ » وذلك النداء يقوده الى صحراء في قلب صحراء الى أن « لاح لهم فوق أحد التلال ، أو توهموا ، ذلك الشخص النحيل الذي يلبس ثوبا **أصفر** مهلهلا ويمسك في يده عصا » فلما نادوا عليه ، اختفى كخيال ، لكنه ترك آثار أقدام اتبعوها فقادتهم الى حيث « تجلت أمام أعينهم ، على البعد ، تلك العمد الوردية ، ذلك البناء الذي يمتد نقشا من حجر في الفضاء اللانهائي » .

في الكرنك ، كانت انبثاقة الفرح « ومارتين تضع رأسها على كتفه وهما يعبران بهو الأعمدة » . وفي المعبد الذي كأنه انتهى العمل فيه بالأمس ، في أغوار الصحراء ، « حين أوشك فريد أن ينتهي من بهو الأعمدة و يعبر سلالم تفضي الى جزء آخر من المعبد ، قابله (رفيقا سفرته) شدوان وراضي . قال شدوان في خيبة أمل : لا ذهب هناك .. لا شيء غير أصنام كثيرة » .

لم تطل فرحة انكشاف الكرنك التي جعلت مارتين تدور حول نفسها مشرئبة برأسها دائرة بعينيها مع تيجان الزهور العملاقة على قمم الأعمدة ، وهي تقول له : لم أشعر أبدا أني قريبة من حقيقة الحياة ، من الفرحة ، ومن الجلال ، كما أشعر وأنا هنا » .

وعندما استكمل فريد الرسالة ، « كانت عينه كليلة . كان جوفه مريضا . لكنه مشى بعينيه على الطلاسم التي لم يفهمها وتوقف عند السطر الأخير في النهر الأخير » ، فاذا بذلك السطر الأخير في النهر الأخير يقول : لما وجدت كل فرحة تلد نهايتها وجدت في فرحتك أنْت المنتهى » .

ففرحة الكرنك النشوانة بالدنو من حقيقة الحياة والجلال ولَدت ، في لحظة ميلادها ، نهايتها ، وماتت مع الصدر الذي وُلِدت فيه . فأي فرحة تلك التي جاء القلب الكسير الوحيد ، عبر الصحراء ، عبر المجهول ، بحثا عنها ؟

ماذا تقول الرسالة التي وضعها فريد ، كلمة كلمة ، كطفل يتعلم الكتابة ، في دفتر مذكراته ؟

« أنا الملك جئت ولما المرأة ذهبت .. ولما تفرق الذين اجتمعوا حولي .. ولما وجدت نفسي وحيدا اكتملت في تمامي . ولما كنت أنت الهي ، وأنا صفيّك .. أنت النور وأنا صدى النور .. أتملّى في ذاتي فأراك وأتملّى فيك فأراني ، فاني ــ بعيدا عن الآحاد ــ جئت لنكون واحدا أنا وأنت . والآن لم يبق وقت و بقي الأبد . الآن أناجيك فتعرفني . أدوّن سرّي بعيدا عن الأعين لعينك أنت فتعرفني . أتطلع الى قرصك اللامع الذي يرقب من السماء كل شيء وأنقش على الصخر سرّي : إني حزين » .

وعلى المستوى الأعمق من مستويات العمل ، يمكن أن نقرأ ما تقوله الرسالة ، متى أصبحت « لما المرأة ذهبت » : « لما المرأة(مارتين) ذهبت (ماتت) » ، وحل محل « ولما تفرق الذين اجتمعوا حولي » : « ولما انسللت (أنا فريد) من كل العلاقات مع من كانوا حولي » بعد « أن غابت المدينة » ودخلت منطقة « السكون المطبق بين السماء والرمال » ، و بعد أن تركني رفيقا سفرتي وحدي داخل المعبد ورحلا فتنهدت بارتياح لانقطاع آخر ما كان قد ظل بيني و بين « الآحاد » من صلة .

قال فريد لصورة الفرعون ، بعد أن سأله « إذن فهذا هو ما تريد ؟ أهذا هو (ما جاء بي النداء الى هنا لأفعله ، أن أفك طلاسم هذه النقوش ؟) » أنه « لم يبق وقت . لم يبق ماء (يقيم أود الحياة) » ، وفي الرسالة ، يقول « والآن لم يبق وقت و بقي الأبد » ، لم يبق وقت على الأرض ، ولكن بقي الأبد .

فما الذي جاء فريد عندما أتى به النداء الى ذلك المعبد (الذي تساءل : كيف أتوا بجرانيته عبر الصحراء ليشيدوه و يقيموا أعمدته الوردية ؟) ليفعله ؟ يقول ، تقول الرسالة ، « بعيدا عن الآحاد (عن كل انسان في وحدته) جئت ، لنكون واحدا أنا وأنت » .

فمن يخاطب ؟ من الذي تخاطبه الرسالة ؟ الإله ، الذي يتجسد في « قرصه اللامع الذي يرقب من السماء كل شيء » ما عرّفه فريد ، يوم الكرنك ، بـ « وحدة مصر المقدسة » ؟

وقد تساءلنا ، هذه قصة حب اذن ؟ قصة حب أعمق من كل قصص الحب التي تنسكب على الصفحات دموعا وافرازات ــ وأحيانا فلسفات ــ وما هو أسوأ ؟ لأنه ، ما الحب الذي استدرج بطل « أنا الملك جئت » الى ذلك المعبد ، ثم وقد استنطق حيطان المعبد برسالته ، جعله يذهب بقدميه العاريتين الى إصبع الموت ، ثعبان مصر الدفان الذي في حجم إصبع ،

قصة حب أعمق من كل قصص الحب التي تنسكب على الصفحات دموعاً وفلسفات وما هو أسوأ

الطريشة ، متواثبا على ثقوبه في الرمال مناديا « تعال ، تعال » كيما « ينتهي ذلك كله في خمس دقائق ، في أقل من خمس دقائق » ، بعد أن أعاد قراءة السطر الأول من النقوش ، فوجد أن « أنا الملك جئت » ، تطالعه بـ « أنا الملك القوي جئت » ، فصرخ « بكل القوة التي بقيت في داخله : أيها الكذاب » وخرج يجري من المعبد صوب ثقوب الدفان مرددا كمن اكتوى بالنار « أيها الكذاب ، أيها الكذاب » ؟

فماذا حدث للملك الذي جاء ، مخلفا كل الآحاد وراءه ، ليتوحد بالإله ، ليناجيه فيعرفه ، لينقش تحت قدميه ، في الصخر ، حزنه ؟ لم يعرف إن كان الثعبان هو الذي لدغه أم لا . واذ هو على الأرض ، تمسح المرأة التي ذهبت بيدها على جبينه ، وتقول له أعطني يدك ، وتقول سنشرب معا من هذا النبع . وعندما يرفع رأسه يبصر الرجل الملثم (بأسرار الكهنوت المصري ؟) ذا الثوب الأصفر (لون أشعة اتون وقرص الشمس ؟) المهلهل (وقد تهلهلت أردية الحبيبة الملكية) الذي تراءى له لأول مرة فوق التل ، بعصاه ، عصا كهنة مصر السحرية التي استُنسِخَت عنها عصا هارون ، فأرشدت آثار أقدامه فريداً وشدوان وراضي الى مشارف المعبد ، ثم تراءى لفريد وكأنه يراقبه بعد أن بدأ يفك شفرة الرسالة ، ورآه بعدها جالسا ينظر اليه من بعيد عندما بدأ الماء (والوقت) ينفد فتساءل : « من أين يشرب هذا الرجل ؟ » . واذ يرفع وجهه الى الوجه الملثم ، تشير العينان السوداوان الى « إناء فخار فيه لبن » ، و يقول صوت خافت : « اشرب . ستكون بخير » .

واذ ذاك يسأله : « من أنت » . و يظل السؤال غير المنطوق ، بعد « من أنت » الحائرة المتشككة هذه : « أين ذهبت الحبيبة ؟ أين ذهب الجلال وحقيقة الحياة ، وذهب الفرح ؟ ولماذا انقلبت الصلوات كذبا ؟ » ◻

من أنت ؟
وأين ذهب الجلال وحقيقة الحياة وذهب الفرح ؟



قاموس على الطريقة الجاحظية

«المورد»
قاموس عربي ـ انكليزي
الدكتور روحي البعلبكي
دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٨٨

طـــه الولي

■ في أوائل سنة ١٩٨٨ صدر عن دار العلم للملايين في بيروت « المورد قاموس عربي ـ انكليزي » للدكتور روحي البعلبكي ، وهو كما يقول مؤلفه أحدث وأشمل قاموس عربي ـ انكليزي صدر حتى الآن .

عدد صفحاته ١٢٥٦ ، وعدد كلماته حوالي ٥٠٠٠٠ كلمة عربية وما يقابلها باللغة الانكليزية .

وحينما قال الدكتور البعلبكي إن قاموسه هذا هو أحدث المصنفات اللغوية التي أخرجتها المطابع في زماننا في مادة المفردات العربية وترجماتها باللغة الانكليزية ، فانه لم يجانب الحقيقة والواقع . ذلك أنه لم يصل علمنا أن هناك قاموساً من نوعه ظهر الى السوق بعد صدور المورد حتى اليوم .

وجدير بالذكر أن اهتمام المؤلفين العرب وكذلك الأجانب بموضوع ترجمة المفردات العربية الى الانكليزية والمفردات الانكليزية الى العربية بدأ مع أوائل القرن الماضي ، وذلك بسبب اتجاه الانكليز صوب المشرق العربي وتحفزهم للوثوب على أقطاره التي كانت احشاء بعضها تتمخض عن ثروة نفطية سال لها لعاب الأوساط الصناعية ، ليس في بريطانيا فقط بل كذلك في غيرها من البلدان الأوروبية التي لم تكن أقل طمعاً من الانكليز في اقتسام أشلاء السلطنة العثمانية المتداعية الى الإنحلال والزوال ، وهو ما حصل فعلا في أواخر العشرينات من القرن الحالي .

على أنه يمكن القول بأن العرب والانكليز ، كلاهما كانا يتبادلان الرغبة في تسهيل التفاهم بينهما عبر المعاجم التي تحتوي على ترجمة المفردات الوطنية لكل منهما ، لكي تكون هذه المعاجم تحت تصرف الراغبين من العرب والانكليز في الاتصال ببعضهم البعض والتعامل سواء في الشؤون السياسية أو النشاطات الاقتصادية أو الميادين الصناعية والتجارية ، يضاف الى ذلك الاغراض التبشيرية التي كانت الدافع الأساسي لاهتمام القادة البروتستانت بوضع القواميس التي تحتوي على ترجمة المفردات الانكليزية الى العربية ، وذلك من أجل تسهيل التفاهم بين هؤلاء القادة و بين أبناء العرب المستهدفين لتحويلهم من ديانتهم أو مذاهبهم الى الديانة النصرانية أو المذهب البروتستانتي .

من أقدم قاموس الى أحدث قاموس

وربما كان أقدم قاموس ظهر في الشرق العربي في اطار ◁

المقابلة بين المفردات الانكليزية ونظائرها في اللغة العربية هو « القاموس الانكليزي ـ العربي » الذي وضعه المستشرق الانكليزي جورج بارسي بادجر (George Percy Badger) المتوفى سنة ١٨٨٨ م . وقد ظهر هذا القاموس لأول مرة في لندن سنة ١٨٨١ م في ١٢٤٠ صفحة .

هذا القاموس عاون في وضعه الشاعر السوري الحلبي رزق الله حسون (١٨٢٥ ـ ١٨٨٠ م) . وفي سنة ١٩٦٧ أصدرت مكتبة لبنان في بيروت طبعة مصورة عنه تحت عنوان « الذخيرة العلمية في اللغتين الانكليزية والعربية » .

وبالرغم من اننا لسنا الآن في مجال تأريخ اصدارات القواميس الانكليزية العربية ، والقواميس العربية ـ الانكليزية ، فان ذلك لا يمنعنا من التذكير بأن الدكتور روحي البعلبكي قد سجل في قاموسه « المورد » وثبة عملاقة في حلبة التأليف القاموسي ، اذ أنه وضع بين يدي كتاب اللغة العربية الناهدين الى نقل أفكارهم الى قراء اللغة الانكليزية إمكانية الوقوف على أرضية علمية مكينة الجذور عندما يكون الهدف من كتاباتهم اقامة جسور التبادل الفكري بين الناطقين بالضاد من جهة و بين الناطقين بلسان أهل التايمز من جهة ثانية .

ولعلنا لسنا بحاجة الى التذكير بأن المعطيات العصرية للحياة الاجتماعية بين الأمم والشعوب في جيلنا الحالي وَسَمَت العلاقات الانسانية بطابع المشاركة الحميمة في مختلف المجالات ، لا سيما ما هو متصل منها بشؤون العلم والفكر والثقافة والفن والأدب . ولما كانت اللغة هي البريد الذي يتبادله الناس فيما بينهم عبر صفحات الكتب ومن خلال اللقاءات الدورية التي تنتظمهم خارج ترابهم الاقليمي وحدودهم الجغرافية ، فان أهمية الجهد الذي بذله الدكتور البعلبكي في إعداد قاموسه تجعلنا ننظر اليه كواحد من بين مؤلفي القواميس العربية ـ الانكليزية و بالعكس الذين وظفوا كفاءاتهم اللغوية في العربية والانكليزية من أجل تحقيق نقلة نوعية في التعاطي مع التأليف القاموسي ، والخروج بهذا التأليف من نفق الرتابة الجامدة التي تجترها أقلام المؤلفين الذين تقيّدهم وتستبد بهم الترجمة الحرفية الجامدة للمفردات والكلمات المتقابلة بين اللغتين العربية والانكليزية .

نجح المؤلف في الخروج بالتأليف القاموسي من نفق الرتابة الجامدة التي تجترها أقلام المؤلفين الذين تستبد بهم الترجمة الحرفية الجامدة للمفردات

واننا نحس احساسا مباشرا بهذه النقلة النوعية التي حققها الدكتور روحي البعلبكي في قاموسه « المورد » حين تناول الكلمة العربية وهي مفردة أو هي مرتبطة في جملة اصطلاحية ومتكاملة ، ليس من خلال معانيها المجردة بل على ضوء روح المعنى الذي أريد لها على لسان الناطقين بها ، منطلقا من القاعدة العلمية التي تقرر أن لكل لغة روحها وأن هذه الروح لا يمكن أن تكون تبعا للمفهوم الحرفي المجرد للكلمة أو الجملة الاصطلاحية ، بل ان مفهوم هذه الجملة وتلك الكلمة هو الذي يجب أن يكون تبعا لروح اللغة موضوع الترجمة في القاموس .

الى هذه الناحية المهمة في التعاطي مع المفردات العربية في اثناء ترجمتها الى اللغة الانكليزية ، أشار المؤلف في مقدمة قاموسه في البند الخامس من مقدمته حيث أعلن عن اعتماده « تفريع الكلمة الواحدة الى فروع ، يختص كل منها بمعنى مستقل من المعاني ، كلما اقتضى ذلك تعدد المعاني التي قد تفيدها الكلمة الواحدة ، واتباع كل فرع منها بتعريف أو شرح أو دليل يميّز الفرع عن سائر فروع الكلمة ، و يسهل على مراجع القاموس الاهتداء الى طلبته » .

هذا الكلام الذي أورده الدكتور روحي البعلبكي في التعريف بأسلوبه الذي اعتمده في تأليف قاموسه « المورد » يبدو متناسقاً ومتفقاً مع المنطلق الذي أخذ به في تحديد معاني المفردات العربية مع ما يقابلها بالانكليزية ، القائم على قاعدة الالتزام بروح اللغتين وخصائصهما عند الناطقين بهما .

وجدير بالذكر أن الدكتور روحي البعلبكي أصاب توفيقاً ملحوظاً في انتهاج هذا الاسلوب عند نقل المعاني العربية الى مثلها في الانكليزية ، وهذا في اعتقادي راجع الى أن هذا المؤلف المعاصر الحديث في تعاطيه للمقابلة في المعاني ما بين اللغتين العربية والانكليزية ، طبق من غير أن يشعر القاعدة التي وضعها الجاحظ ، الكاتب العربي الموسوعي القديم ، حين قال بأن معرفة الانسان لغة أجنبية لا تؤهله للنجاح في ترجمتها الى لغته القومية ، أو بالعكس ، إذا لم يكن من العلماء المتخصصين في المادة التي يترجم مفرداتها .

وليس من شك في أن الجاحظ قد أراد من وراء هذا الكلام توجيه انتباه المعنيين بموضوع الترجمة من لغة الى أخرى الى أهمية ادراك الخصائص الذاتية للغة التي يترجمها ، إذ أن لكل قوم تصورهم الخاص في الكلام الذي يعبرون به عن أفكارهم ومشاعرهم وأحاسيسهم ، ومثل هذا التصور يقال أيضا بالنسبة الى علومهم ومشاركاتهم في شؤون الفن والثقافة والأدب .

واذ كنا قد لحظنا أن الدكتور روحي البعلبكي أخذ نفسه بالمنهج الجاحظي ، إذا صح التعبير ، فيما يتعلق بالطريقة المثلى وهو يترجم المفردات العربية الى الانكليزية ، فاننا نبيح لأنفسنا القول بأن هذا المؤلف استطاع بالفعل أن يذيب جليد الرتابة القاموسية التي ورثناها عن جيل المؤلفين المخضرمين بين نهاية القرن الماضي و بداية القرن الحالي ، وحقق في ميدان التأليف القاموسي تطوراً إبداعياً متقدماً وإيجابياً بما يمكن اعتباره ، كما أسلفنا من قبل ، نقلة نوعية في ميدان هذا التأليف ، كما يمكن اعتباره أيضا ، وثبة عملاقة وجريئة جديرة بأن تضع هذا المؤلف الجريء والواثق من نفسه في مكان الريادة لمن يتصدى في المستقبل لمثل العمل الذي قام به اليوم .

وعلى هذا ، فاننا نرى أن الدكتور روحي البعلبكي جعل من قاموسه « المورد » عنوانا لمدرسة جديدة في منهاج التأليف القاموسي ، قوامها الالتزام بالخصائص الروحية للغتين اللتين تتناولهما الترجمة القاموسية ، من احداهما الى الأخرى لكي تأتي هذه الترجمة سليمة غير سقيمة ومؤدية للمعنى المقصود في كلتيهما . و بذلك يؤدي هذا التأليف الى مساعدة الذي يعتمد عليه في اختيار الكلمة المناسبة في المكان المناسب وفقاً للمعنى المطلوب يقيناً لا تخميناً .

والآن بعد أن سبرنا غور النهج التجديدي الذي ابتدره الدكتور روحي البعلبكي في معالجة الترجمة من اللغة العربية الى اللغة الانكليزية ، فاننا نعود الى المقدمة التي وضعها هذا المؤلف

للتعريف بما سماه « الخطة والمنهج » المتبعين في قاموسه « المورد » لكي يضفيا على هذا القاموس ميزات عدة ، كما قال .

وهنا لا بد لنا من الاشارة الى أنه جرت العادة بأن تكون مقدمة الكتاب آخر ما يكتب فيه وأول ما يقرأ منه . إلا أنه يبدو لنا بأن صاحب « المورد » تجاهل هذه العادة وخالفها ، ومن يقرأ مقدمته التي استهل المؤلف بها قاموسه « المورد » يتكون عنده الانطباع بأن المؤلف كتب هذه المقدمة قبل أن يكتب مادة القاموس . وانه قصد أن تكون مقدمته السكة التي سار عليها قلمه في انجاز هذا القاموس . فهو قد حدد لهذه السكة خمسة خطوط عريضة اعتبرها صالحة لأن تضفي على القاموس ميزات لم تتوفر في المنجزات القاموسية التي ظهرت قبله .

وما سماه الدكتور روحي البعلبكي ميزات لقاموسه ، فاننا نجيز لأنفسنا بأن نسميه مبادىء أو طريقة عمل قررها بنفسه ولنفسه وجعلها اختيارات اختص بها قاموسه مخالفا بها المبادىء أو الطريقة التي انتهجها السلف من المؤلفين القاموسيين .

الاختيار الأول : تضمين مفردات اللغة العربية كافة الكلمات والمصطلحات والعبارات المعاصرة والحديثة التي أتت بحكم التطور الحضاري والتمازج الثقافي والتواصل العلمي جزءا لا يتجزأ منها . أما الكلمات والمصطلحات والعبارات التي لم تبلغ هذه الدرجة ، فتستبعد بانتظار أن تستكمل الشروط المذكورة .

الاختيار الثاني : اسقاط الألفاظ التي باتت مهجورة أو مماتة لأن الفائدة من النص عليها في الحاضر قد انعدمت .

الاختيار الثالث : اضافة المعاني الجديدة التي اكتسبتها كلمات معروفة سابقا ، والحاقها بالمعاني القديمة لتلك الكلمات ..

الاختيار الرابع : إهمال معان قديمة بائدة لكلمات معروفة .

الاختيار الخامس : تفريع الكلمة الواحدة الى فروع يختص كل منها بمعنى مستقل من المعاني .. واتباع كل فرع منها بتعريف أو شرح أو دليل يميز الفرع عن سائر فروع الكلمة و يسهل على مراجع القاموس الاهتداء الى طلبته .

هذه الاختيارات الخمسة ، ويمكن ان نسميها ايضا « الخطة الخماسية » التي التزم بها الدكتور روحي البعلبكي في قاموسه « المورد » هي في الواقع بادرة تحدّ ومجابهة أقدم عليها هذا العالم القاموسي الجريء في الميدان اللغوي الذي اقتحمه ونازل فيه الجم الغفير من دهاقين اللغة الذين ناءت عوائق الصفحات ذوات العدد بذكر أسمائهم المثقلة بأفخم الألقاب العلمية والأدبية .

واننا نرى الدكتور روحي البعلبكي لا يجد حَرَجاً في إلقاء قفاز التحدي والمجابهة بوجه أولئك الدهاقين رافعاً عقيرته بكل قوة وصراحة : « إن معظم المعاجم العربية ــ الأجنبية ليست أفضل حالا من زميلاتها المعاجم العربية ــ العربية ، فان تلك المعاجم توقع القاريء في حيرة من أمره ، وتشوش ذهنه وتعقّد له سبيل الوصول الى المعنى الذي يبتغيه » .

على أن الدكتور روحي البعلبكي لم يكتف بالقاء حبل اتهام السلف من القاموسيين على عواهنه ، بل هو حدد معالم هذا الاتهام و بين الآثار السلبية على القاريء الذي يجد نفسه عند مراجعة تلك القواميس مضطراً الى أن يقرأ كل المقابلات الأجنبية المذكورة فيها ، شرحاً للفظة العربية ، وأن يفهم كل هذه المقابلات ، ثم أن يتمكن من العثور على المقابل الموافق للمعنى الذي يبحث عنه فيختاره .

الى أن يقول ، و باسلوب تنبض في كلماته معاني الاعتداد والثقة بالنفس مع شوب ظاهر القسوة مع الآخرين : « .. ولا يخفى أن معجما عصريا شاملا من طراز « المورد ، عربي ــ انكليزي » .. قد بات حاجة ماسة ، ومطلبا ملحا لدى أصحاب الثقافتين العربية والانكليزية ، وبخاصة بعد أن تطورت المعاجم الانكليزية ــ العربية ، وبلغت مرحلة متقدمة من الرقي والتخصص ، في حين ظلت المعاجم العربية ــ الانكليزية بالاجمال متخلفة عن ركب التطور المعجمي ، قاصرة عن الارتقاء الى المستوى المرموق ، تعوزها الشمولية والغزارة المطلوبتان من معجم ثنائي اللغة ، أو ينقصها وضوح العرض الذي يحقق سهولة الاستعمال ، وسرعة المراجعة ، على المعنى الأدق الذي يفي بالغرض المنشود » .

هنا ، نجدنا نسارع الى القول بأن العبارات الخطابية التي استعملها الدكتور روحي البعلبكي في انتقاد القاموسيين الذين تعاقبوا على التأليف في موضوعه من قبله ، لا تخلو من الحدّة والشدة الا انها ، في الواقع ، لا تدفعنا الى عدم العطف على وجهة نظر كاتبها وتفهم المعطيات المبدئية التي أخذ نفسه بها في قاموسه والتي دفعته الى اعتماد هذا الاسلوب من المواجهة التي بلغت حدّ المجابهة ، واننا نأمل ، كما كانت غاية أمل الدكتور روحي البعلبكي أن يلبي هذا المعجم مجمل الحاجات التي أشار اليها المؤلف الكريم ، وأن يسدّ النقص الذي يعانيه عالم المعاجم الثنائية اللغة .

هذا وإن من حق الدكتور روحي البعلبكي علينا أن نذكر له بالتقدير والثناء والتنويه الجهد الكبير الذي بذله هذا القاموس المحدّث وهو يقدم للمكتبتين العربية والانكليزية مورده الثنائي اللغة ، و « المورد العذب كثير الزحام » . ولا بدع فإن الدكتور روحي البعلبكي تبتل مع الجدّ والكدّ والاخلاص مع قاموسه ، مستنداً الى نحو ستة وسبعين معجماً بين عربي ــ عربي ، وعربي ــ أجنبي ، وأجنبي ــ أجنبي ، وأجنبي ــ عربي ، ليأتي هذا القاموس بمائتين وخمسين وألف صفحة من القطع الكبير منطوية على نحو خمسين ألف كلمة ومصطلح ملبياً حاجة طلاب العلم وأهل الفكر والقلم في الافادة منه بأوفى ما يمكن من الافادة ، مقتصا في ذلك أثر والده المنجب العالم الموسوعي الكبير الاستاذ منير البعلبكي الذي كان له فضل السبق في وضع قاموس « المورد » الانكليزي ــ العربي في نحو سبعين ألف كلمة ومصطلح .. وهذا يذكرنا بقول الشاعر العربي القديم القائل :

بأبه اقتدى عدي بالكرم
ومن يشابه أبه فما ظلم

والى مثل هذا العمل المفيد تضرب آباط الابل ، والله الموفق وهو الهادي الى سواء السبيل □

◆

اتهام المعاجم العربية الانكليزية بالتخلف عن ركب التطور المعجمي هو اتهام حاد وشديد إلا أنه له ما يبرره

◆

طه الولي:
كاتب وباحث ومحقق من لبنان، له العديد من المؤلفات المطبوعة التي تتناول موضوعات فكرية وإسلامية وتراثية.



الخديعة السردية



«اعترافات كاتم صوت»
رواية
مونس الرزاز
دار الشروق . عمان . ١٩٨٦

■ يستخدم مؤنس الرزاز في القسم الأول من روايته المعنون بـ « مدارات الصدى » تقنية مألوفة في الرواية المعاصرة ، أي تلك التقنية التي يعمل فيها المؤلف على توزيع الكلام على المتكلمين بطريقة غير منظمة من دون أن يَعْمَد إلى إدارة الحوار بينهم . بمعنى أكثر وضوحاً ، فان المؤلف يُبْقي هذه الحوارات ، بين الأب والأم والابنة الصغيرة في الاقامة الجبرية وكذلك بينهم وبين الملازم الذي يحرسهم ، أصواتاً داخلية تعرض لنظرتها الفردية للأشياء والأحداث التي تمر بها وبالشخوص الأخرى . فعندما يتكلم الأب يقيم حواراً مع ذاته ، وكذلك تفعل الأم والصغيرة . وعدا عن الحوارات القليلة التي تستعيدها الشخصيات أو ترد على لسان الراوي فاننا لا نشهد أي وجود فعلي للحوار (أقصد تبادلاً حوارياً) بين الشخصيات . إننا في مشهد للعزلة والصمت الفعلي يُعيد انتاج احساس الشخصيات في الاقامة الجبرية . ومن هنا يأخذ عنوان دلالته المحورية ، فالصدى يحل محل الصوت الفعلي الغائب بغياب التبادل الحواري .

من جهة أخرى ، يمكن القول ان هذا القسم من الرواية مبني بطريقة رواية زوايا النظر ، ولكنها هنا زوايا نظر تخص أحداثاً متعددة لا حدثاً معيناً أو موقفاً روائياً بعينه . وهي طريقة تُفيد في تقليب معنى الفعل أو الحدث على وجوه متعددة بتمريرهما في منشور تُكَوِّنُ وجوهَهُ شخصيات عديدة . وهكذا يتحلل الفعل الى زوايا نظر كثيرة هي زوايا نظر الأب والأم والأ بنة الصغيرة والملازم والراوي .

يبدأ النص بمونولوج للابنة الصغيرة يحدث يوم الخميس . تحلم الصغيرة بمغادرة المكان وتقدم وصفاً للمكان العادي المستباح بالعيون المبحلقة ، كما تنقل عبارات تفوه بها الأب حول مصادرة كتابه الذي يكتبه والحوار الذي دار بين الأب والأم حول المصير التراجيدي الذي يعيشونه .

تقوم الابنة ، إذن ، بتدشين النص إذ تصف مشهد العُزْلَة . إن الأبطال التراجيديين الثلاثة : الأب والأم والابنة يحسون بالعزلة والصمت رغم وجودهم معاً . ولذلك نجد أن التقنية الاسلوبية المستخدمة هنا هي التقنية التي يقوم فيها كل شخص من الأشخاص الثلاثة بالرواية عن نفسه وعن الآخرين ، مما يوفر لنا ، نحن القراء ، نوعاً من تحليل الأفعال والممارسات لا يوفره السرد التقليدي . إن الاحساس بالعزلة والصمت هو ما تعيد الرواية انتاجه ، ومن هنا فان اتباع اسلوب الرواية عن الآخرين يعمّق هذا الاحساس و يعمّق إحساسنا بجوهريته في النص . لكن هذا الاحساس بالعزلة هو الاحساس بالعزلة عن العالم الخارجي ، وبالتالي فان اختيار يوم الخميس كيوم يتكرر فيه حدوث الرواية عن الآخرين دال تماماً لأننا نعلم في الصفحات التالية للنص أنه اليوم الذي يتصل فيه الابن من خارج مكان الاقامة الجبرية . وهذا يعني أن يوم الخميس هو اليوم الوحيد الذي يمكن للعائلة أن تتواصل فيه مع العالم الخارجي . و يشكل انقطاع خط الهاتف ، بالتالي ، غياباً في ظلمات العزلة التامة .

« تناولت السماعة ، واتصلت أنا هذه المرة . فاكتشفت أنهم قطعوا الخط نهائياً . الخط الوحيد الذي ظل ير بطنا بالحياة والزمن .

ما عاد يأتينا من العالم الخارجي سوى غبار الزوابع . يدخل من شقوق الأ بواب والواجهات الزجاجية العريضة . تلحق به نظرات رجال الأمن » . الرجل / الأب . ص : ١١ .

وتكشف هذه الجملة التي ترد في مونولوج الرجل / الأب عن الاختيار الاسلوبي لعمل الرزاز الروائي . إن الاستناد الى الهاتف كوسيلة اتصال بالعالم الخارجي يُجسد الاحساس بالعزلة بصورة ملموسة ويجعل الارتكاز على روايات الشخصيات يوم الخميس أمراً دالا وأساسياً في النص الروائي لأنه يمهد للانتقال الى شخصيات العالم الخارجي والى شخصية يوسف / كاتم الصوت بصورة أساسية . وما كان ممكناً ، دون هذه اللعبة السردية الذكية ، تشريحُ أعماق القاتل / كاتم الصوت الذي يحتل بؤرة العمل . إن تجلية أوضاع الشخصيات في الاقامة الجبرية يمهد لظهور شخصية يوسف ورواية « اعترافاته » .

لقد قلت إن النص يبدأ بمونولوج للابنة ، و يلخص هذا المونولوج ظروف الاقامة الجبرية . ومن هنا فان الشخصيتين الأخريين : الأب والأم ، تقومان بتجلية هذه الظروف . الأب يصف احساس الأم تجاه الاعتقال وتعلقها بابنها أحمد الذي أفلت من الاعتقال وهروبها الى الماضي كما يصف مشاعر الابنة الطفولية رغم وصولها عتبة المراهقة ، أما الأم فتصف احساس الأب والابنة وممارساتهما داخل بيت الاقامة الجبرية . وهكذا تتوضح قسمات المكان المستباح بأعين الحرس ، كما نفهم بصورة مشوبة بالغموض أن الأب قد كان مسؤولاً كبيراً في السلطة التي اعتقلته . وترد اشارات كثيرة في روايات الشخصيات الثلاث تدل على أن الأب قد اختلف مع رفاقه فزجّوا به في الاقامة الجبرية . لكن هذه الروايات لا تقدم صورة واضحة لعملية الاعتقال ، بل ان السرد يبدأ من واقع الاعتقال نفسه ، و يبدأ من تلك النقطة الزمنية بالذات ليرسم لنا ملامح العزلة عن العالم الخارجي وردود أفعال الشخصيات على هذه العزلة . وتتوضح في السرد خيوط من تاريخ الشخصيات : تاريخ الأب المناضل الذي وصل حزبه الى السلطة ثم اختلف معه فزجه في الاقامة الجبرية ، وتاريخ الأم التي أحبت الأب وتزوجته لإعجابها بشخصيته وأفكاره . من هذا التاريخ تتشكل

ومشهد الاعتراف

فخري صالح

صورة أكثر وضوحاً تسمح لنا بالانتقال الى اعترافات يوسف / كاتم الصوت ، كما تسمح لنا بلمّ شتات الروايات التي ترويها الشخصيات وتكوين صورة لهذه الشخصيات .

[٢]

يمكن الحديث الآن عن التقنية السردية الأولى التي يستخدمها مؤنس الرزاز في عمله ووظيفة هذه التقنية . لقد لاحظنا فيما سبق أن الشخصيات تستخدم في روايتها واستعادتها للحوارات والأحداث والتأملات اسلوب الحوار الداخلي . إن الشخصيات في الرواية تقدم نوعاً من النظر الى الذات والى الآخرين يحلل المشاعر والأحاسيس بصورة تقترب كثيراً من اسلوب تيار الوعي لدى فيرجينيا وولف . لكن نقطة الاختلاف الجوهرية بين اسلوب فرجينيا وولف في استخدام اسلوب تيار الوعي واسلوب رواية شخصيات « اعترافات كاتم صوت » هو اننا في الرواية الأخيرة نعثر على ترابطات منطقية تحكم عملية وصف المشاعر والأحداث الخارجية . ومن هنا فانني أفضل اطلاق اسم الحوار الداخلي على التقنية المستخدمة في القسم الأول من الرواية بسبب الترابط المنطقي الذي يحكم روايات الشخصيات . بمعنى أكثر وضوحاً إنني أعدّ عملية وصف المشاعر والأحداث نوعاً من التأمل في الأحداث والشخصيات . ان شخصيات الأب والأم والابنة تقدم فهمها للأشياء والعالم ولا تقوم أبداً بوصف الأشياء كما تحدث . انها تفسر وتؤول الأحداث وتستبطنها محللة الوقائع جميعها بتمريرها في منشور الذات المراقبة . وبقيام المؤلف بتوزيع الرواية على المتكلمين (أي الشخصيات الثلاث) يوهمنا بأنه يعمل على تقديم زوايا نظر متعددة الى حدث الاقامة الجبرية ، رغم أن روايات الشخصيات الثلاث تتضافر جميعاً لتقديم صورة متكاملة ومؤتلفة لمكان العزلة والصمت . ان الأسباب التي أدت بهم الى هذا الوضع ليست أساسية في العمل لأن السرد يركز على الوضعية الانسانية نفسها ممثلة في عملية فرض العزلة القسرية على الشخصيات الثلاث . وبالتالي فان المصير المشترك لهذه الشخصيات يتجلى تماماً في احتجازهم وعزلهم عن العالم الخارجي . ان ما يُدينه العمل هو هذا الوضع ، الناتج بالضرورة عن حالة تاريخية ، ولكن التركيز على البعد الانساني المشترك هو ما يَسْعى العمل إلى تأكيده بمحو أسماء الأمكنة والتفاصيل الدقيقة التي ربما تكشف عن وضعية تاريخية بعينها . ولذلك فان سعي العمل الى تجسيد لعبة المشاعر والأحاسيس الانسانية في العزلة هو نوع من التأكيد على هذا التوجه الفعلي للعمل الروائي . وتمثل مونولوجات الأم ، خير تمثيل ، هذا الاختيار الذي ينحو العمل الى احتضانه ، فهي تقوم بتحليل وضعها ومشاعرها واحساسها بالعزلة وهروبها الى الماضي وتعلقها بما يعيدها الى الماضي (أي الى الابن الذي أفلت من قيد الاقامة الجبرية) .

« أمس ، حلمت بأنني سيزيف . كنت أرتقي الجبل حاملة صخرتي . وصخرتي كانت مقدسة . قدماي عاريتان ، وذراعاي متعبتان . أمشي كأنني لا أمشي . وألهث كأنني لا ألهث . وعند القمة ، وقبل أن اتنفس الصعداء بهبة ريح ، تدحرجت الصخرة ، وسحقتني تحت ثقلها .

استيقظت ، كنت ألهث .

حاولت أن أهرب الى الماضي . أحمد عزاؤنا الوحيد ، صوته يضفي على الماضي مادية الواقعية ، وشرعية الحقيقة . لولا صوته لحسبت أن الماضي ما كان سوى وهم . صوته وحده ــ حين يتكلم بالهاتف من المدن البعيدة ــ يمنح ذاكرتي جلال الشرعية ووضوحها و يقينها . إنني حبيسة ذاكرة بغيضة ، ومخيلة أشبه بنافذة تطل على جدار . أي مستقبل ينتظر من ستقضي حياتها في هذا القمقم ؟ أية حياة تنتظر إمرأة تجاوزت الخمسين من عمرها . أية طموحات وآمال ستبعث فيها إرادة الصمود والاستمرار . أشعر أنني مقطوعة من شجرة » . ص : ١٣ .

لا نجد في هذا القسم من العمل انزياحاً في استخدام اسلوب توزيع الرواية على المتكلمين إلا عندما يبدأ الحديث عن الملازم الذي يحرس بيت الاقامة الجبرية . هنا يتغير اسلوب الرواية و يظهر الراوي (الشخص الثالث) لأول مرة في النص . فبعد سطر واحد من كلام الملازم عن الرجل / الأب :

« الغريب أنه ما زال يكتب . وهو يعلم علم اليقين بأننا سنصادر المخطوطة . زوجته بدأت تعاني من فجوات في الذاكرة » ص : ٣٥ .

يتولى الراوي الرواية عن الملازم ورُعبه من الأجهزة السرية التي زرعها في بيوت الناس ويخاف أن تكون قد زرعت في بيته . إن الراوي يحرم الملازم من وصف مشاعره و يتولى وصفها من الخارج . وكأن المؤلف يميز في تعاطفه مع شخصياته بين شخصيات الاقامة الجبرية والشخصيات التي تسجنها . إن وجهة نظر المؤلف تتجلى واضحة هنا في هذا الاختيار السردي . فالملازم لا ينطق إلا جملة واحدة تعبّر عن تسلطه وقمعه للرجل وعائلته ، وما يتعلق بمخاوفه واحساساته يتولى الراوي وصفه والحديث حوله . انه محروم من التعبير عن ذاته إلا من خلال الآخر (الراوي) . لكن هذا الاختيار السردي يظهر ثانية في القسم المعنون بـ « العزلة » ، إذ نلحظ ابتداء من الصفحات التي تتحدث فيها المرأة عن مصادرة مخطوطة كتاب الرجل وألبوم الصور والأوراق والأقلام أن صوت الراوي يقوم بالتدخل من حين لآخر . ولا أظن أن هذا التدخل من قبل الراوي الذي غاب في القسم الأول من الرواية وظهر في هذا القسم منها ذو ◁

◆

التركيز على البعد الانساني المشترك هو ما تسعى الرواية إلى تأكيده بمحو أسماء الأمكنة والتفاصيل الدقيقة

دلالة شبيهة بدلالة ظهوره في القسم الخاص بالملازم ، بل إن دلالته ، ببساطة ، تتمثل في رغبة المؤلف بتقديم وصف أكثر دقة وتفصيلاً عن الوضع ، وصف لا تستطيع المرأة أن تقدمه (أنظر ص : ٧٨) . بدءاً من هذا الموضع في العمل يُفرد المؤلف فصولاً تُروى على لسان الراوي كما أنه يُشرِك الراوي في التعليق على حوارات الشخصيات الداخلية .

يمكن القول ، انطلاقاً من الوصف السابق لظهور الراوي (الشخص الثالث) ، أو الراوي الكليّ العلم ، إن المؤلف قد أراد توسيع دائرة سرده . إننا نصادفُ في هذا القسم شرحاً يوضح علاقة يوسف / كاتم الصوت مع الرجل / الأب . ودون استخدام صوت الراوي لا يستطيع المؤلف أن يقدم تحليلاً لشخصية يوسف خصوصاً وأن القسم السابق (اعترافات كاتم صوت) قد ركّز على اعترافات يوسف الشخصية . ومن هنا فان تقديم معلومات تضيء هذه الاعترافات صار ضرورياً لتفهم هذه الشخصية المركبة التي يدور هذا العمل الروائي حولها بصورة أساسية . وبما أن الرجل لا يعرف يوسف بصورة كافية وتفصيلية ، وتقتصر علاقته معه على التقائهما في زنزانة واحدة وعمل يوسف في رجال حمايته قبل الحكم عليه بالاقامة الجبرية ، فان صوت الراوي صار ضروري الحضور في هذا القسم من العمل لتقديم صورة أكثر تفصيلاً عن مشاعر الأب والأم والابنة وتعليل كيفية ظهور يوسف في حياة أحمد وإلقاء الضوء بصورة كاشفة على الملازم ورعبه من إقامة اتصال جنسي مع زوجته بسبب خوفه من كون بيته مزروعاً بالأجهزة السرية التي زرعها في بيت الاقامة الجبرية و بيوت بعض المسؤولين وجميع الفنادق المنتشرة في الدولة .

لكن ينبغي الاشارة أيضاً ، في هذا السياق ، أن الذكريات هي ما تشمله المادة الأساسية في هذا القسم . فالأم تروي ذكرياتها مع الأب أو يروي الراوي التقاء يوسف بالأب في الزنزانة ، كما يرفد المؤلف مادة الذكريات هذه بالحديث عن احساس الملازم بالعزلة والمراقبة . وهكذا يشكل هذا القسم من العمل نوعاً من نفي العزلة بالعودة الى الماضي (الى الذكريات) فيما يتعلق بشخصيات الاقامة الجبرية ، وفي المقابل يشكل تأكيداً على عزلة الملازم واحساسه المرضي بالمراقبة . إن القامع يتحول الى مقموع والمراقب يصبح مُراقباً . و يتضح هذا المعنى الدلالي و يصبح ظاهراً في هذا القسم من العمل حيث تتحول شخصية القامع الى شخصية مقموع . وفي المقابل يفسر العمل الثنائية الأساسية للعمل : أي المقموع / القامع ، بوصف تحول يوسف من مقموع الى قامع عندما يَرُدُّ الراوي تحول يوسف الى سبب تعذيبه في السجن وانهياره .

[٣]

يشكل القسم الخاص باعترافات يوسف / كاتم الصوت المادة الأساسية للعمل ، وليست الأقسام الأخرى من العمل سوى نوع من الايضاح واستكمال الشروط الداخلية للعمل وإضاءة لحظة الاعترافات نفسها . ومن هنا فان التقنية المستخدمة في القسم المعنون بـ « اعترافات كاتم صوت » تستند أساساً الى ضمير المتكلم موحية بذلك البعد الحميم من أبعاد الاعتراف والبوح الداخلي . و ينبغي أن نفهم هنا أن الاستناد الى هذه الوسيلة السردية والحفاظ على صفائها وعدم اختلاطها بطرائق أخرى من طرائق السرد يؤسس أرضية للبوح والاعتراف ويجعل مادة السرد ، و بالتالي الدلالة والمعنى ، أكثر ملموسية ، انه يجعلها متحققة عيانياً . إن الصفحات (٥١ ـــ ٧٠) هي جملة اعتراف متصلة يقوم يوسف من خلالها بتحليل وظيفته ككاتم للأصوات والشروط المحيطة التي جعلته يمارس هذه الوظيفة . لكننا سنجانبُ الصواب إذا سلمنا بالطرح السابق (أي إذا سلمنا بكون ضمير المتكلم في هذا القسم وسيلة سردية صافية لا تختلط بوسائل ووضعيات سردية أخرى) . ان صفاء هذه الوسيلة السردية (ضمير المتكلم الحاضر) هو صفاء خادع ومضلل ووهمي ، لأن الجملة الأولى من هذا القسم تنتهك هذا الصفاء وتشق الوعي بالصفاء (و بالتالي التطهر بالاعتراف) . الجملة الأولى تشير الى وجود ركنين من أركان الحوار : المتكلم وسامعيه ، ولكنهم ليسوا هذه المرة سامعين ضمنيين بل إنهم سامعون معلن عنهم في حضور ضمير المخاطب بصورة مادية ملموسة .

« أعرف سيداتي آنساتي سادتي ـــ أنكم لن تصدقوا أبداً أنني مجبول من طينتكم . أنني بشر ، انسان عادي ، يحب و يكره . أعرف .. أعرف . وأعرف أنكم ستقطبون ثم ترفعون حواجبكم دهشة وتعلقون : قاتل محترف مأجور .. وإنسان ! غير معقول . ولكنكم لا ترغبون في أن تصدقوا . هذا شأنكم . أنا لا أحاول هنا أن أصحح ما ترغبون في اعتقاده . لا بل انني أهز منكبي وأقلب شفتي السفلى كلما سمعت رأياً يختلف مع آرائي . لأنني لا آبه . ولأن معتقدات الناس ما عادت تعنيني أو تستهويني .

أنتم تتعشقون أفكاركم المسبقة عن حامل كاتم الصوت . فليكن .. » . ص : ٥١ .

ونستطيع أن نلحظ في الفقرة المقتبسة أعلاه أن السامعين (الجمهور المخاطب) يعكسون وعيهم بشخصية المُعترف على

المصير المشترك لشخصيات الرواية يتجلى في احتجازهم وعزلهم عن العالم الخارجي

وعي المُعْتَرِف . إن المُعتَرَف ليس إلا وسيلة سرديةً خادعة لاخفاء قناع الرغبة المستترة في الشخصيات الأخرى ، ولربما في صوت الأنا الراوي (الراوي الغائب) ، لإدانة الشخصية . ومن هنا يمكن القول بأن استخدام هذه الوسيلة السردية (ضمير المتكلم الحاضر) ، التي توحي بالحميمية والذاتية والتأمل الذاتي والكشف عن أغوار النفس ، ليس سوى نوع من القناع الذي يُخفي قصْدَ النص في هذه المسافة التي تلتبس فيها العلاقة بين الذات المتكلمة وجمهورها الذي تخاطبه .. إن المؤلف يوهِمُ قارئه ، إذن ، بتعاطفه مع شخصية المعترف ، لكن ببروز وعي الجمهور المُخاطَب على شاشة وعي الذات المتكلمة يكشف عن نقيض هذه الدلالة . ويمكن أن نكتشف هذا القصد الخفي ، الذي يُقَنِّعُه حضور ضمير المتكلم ، عندما يظهر صوت الأنا الراوي فجأة في آخر صفحة من هذا القسم . إن الأنا الراوي يظهر ليفسر ويحلل و يكشف اللعبة السردية أو لعبة الاعتراف .

« لكن سيلفيا لم تسأل . كانت تنحنح فقط . ولم تنصت ، لأنها صماء . والأنوار خافتة . وشارب كاتم الصوت كث ويحجب شفته العليا . وهي تقرأ الكلمات . تقرأ حركة الشفتين . لكن شفته العليا خفية . وسيلفيا لا تقرأ إلا نصف كلمات ، ونصف عبارات . لأن يوسف ذا المسدس الكاتم للصوت لا يمتلك سوى نصف فم .

شارب به يغطي النصف الأعلى . و يوسف لا يعرف أنها صماء . ولا يعرف أن صوته لا يصل أذنيها . لا .. لا يعرف أن صوته مكتوم » . ص : ٧٠ .

إن المؤلف يبدو ، وللوهلة الأولى فقط ، وكأنه يُفرِدُ الفضاء كله لصوت يوسف عبر مونولوج طويل يتحدث فيه يوسف الى سيلفيا التي استأجرها ليُسمِعها اعترافاته . ولا شك أن وجود شخصين يؤسس أركان الحوار ، لكن هذا الوجود الحواري غير مكتمل في الرواية لأن سيلفيا لا تسمع بل هي تقرأ حركات الشفاه . وبما أن شارب يوسف يغطي شفته العليا فان حركة قراءة الشفاه لا تكتمل ، و بالتالي ينعدم الحوار و يتساوى ما يظنه يوسف حواراً بـ الحديث الداخلي مع الذات . إننا نقبض هنا على نوع من المفارقة الساخرة التي تحكم هذا القسم بأكمله . فنحن في البداية نظن أن كاتم الصوت هو وحده الذي يَجْهَرُ بصوته و يُقيم جواراً مع الآخر . وهذا بحد ذاته مفارقة . وعندما نتقدم في النص نكتشف أن هذا الحوار المُقام لا يكتمل لأن الطرف الآخر لا يسمع . وهذا ما يؤسس المفارقة الثانية . ولكننا سنقع على المفارقة التي ستجعل الوضع كله مُفجعاً ، وذلك عندما نعلم أن يوسف لا يُدرك أبداً أن سيلفيا لا تسمع . وهذه اللعبة السردية الذكية هي ما يُساوي بين صوت يوسف وصوت الكاتم للصوت . وهي ، بالتالي ، لعبة دلالية تحكم على صوت يوسف كاتم الأصوات بالعزلة والصمت ، بمعنى أنها تقوم بمعادلة فعل كتم الأصوات ، بالقتل ، بفعل فرض العزلة وانتفاء الحوار على الصعيد الروائي .

إننا نكتشف إذن ، إن الايهام السردي الذي يتضمنه ضمير المتكلم يتبدد في اللعبة السردية وفي التقنية المستخدمة : أي في تحويل ما اعتدنا على تسميته بالسامع الضمني إلى صورته الملموسة المادية في النص الروائي ، أي في استخدام ضمير في شكله المادي الملموس كوسيلة لتقليص الفعالية التي يؤديها تسيُّد ضمير المتكلم للسرد . كذلك يتبدد هذا الايهام السردي في لعبة المفارقات التي تُبنى في النص بصورة متراتبة كما رأينا . إن النص يستخدم لعبة المفارقات هذه ليبدد الايحاء الأخير المتبقي بالتعاطف مع شخصية المُعترف ، و يبدد كذلك فعل الاعتراف نفسه باحالته الى مجرد صوت نسمعه أو نقرؤه نحن أما فعل الاعتراف نفسه وأثره في عملية تطهير الذات فانه يعرض نفسه بوصفه مفارقة ساخرة ، بوصفه دلالة على الأزمنة السوداء . إن اصطناع هذه الشخصية (شخصية يوسف) وإصطناع وضع الاعتراف ذاته يكشف عن نية الراوي في الاختفاء وراء الشخصية للتشديد على منظوره للعالم ، وذلك بأن يجعل شخصية كاتم الصوت تمارس إعترافاً كاريكاتورياً أمام فتاة صماء دون أن تكتشف في أية لحظة من لحظات الاعتراف بأنها لا تعترف بل تُعرّي ذاتها أمام ذاتها .

ينبغي ألا نؤول الاعتراف بوصفه اعترافاً بل بوصفه نوعاً من الخديعة السردية

ينبغي إذن أن لا نؤول الاعتراف بوصفه اعترافاً بل بوصفه نوعاً من الخديعة السردية التي يمارسها صوت الراوي الذي يختفي خلف الشخصية تارة و يتجسد في الجمهور المُخاطَب تارة أخرى . إن الراوي الذي كان يقوم بوظيفة التعليق وتوسيع دائرة معرفتنا بالشخصيات والظروف يلعب هنا دوراً مزدوجاً : فهو حين يظهر في نهاية القسم المعنون بـ « اعترافات كاتم صوت » يقوم بالتعليق والاشارة الى وجود مفارقة في الوضع ، وعندما يختفي يلتصق بضمير الجمور المُخاطَب ، بضمير « أنتم » ، ليمنع ضمير المتكلم (يوسف) من تحقيق اعترافه . إنه إذن يقوم في الحالتين بحرمان الشخصية من استكمال اعترافها حيث يلتصق منذ الجملة الأولى بالضمير « أنتم » .

[٤]

إذا كان القسم الأول الخاص باعترافات كاتم الصوت مبنياً بكليته تقريباً على صيغة ضمير المتكلم للايهام بحميمية البوح والاعتراف الداخلي فان استراتيجية النص في استخدام الضمائر تبدأ في التغير ابتداء من الصفحة الأخيرة في قسم الاعتراف الأول ، إذ بدون استبدال ضمير المتكلم الغائب تظل لعبة الاعتراف الكاريكاتوري مُخفاة عن القاريء و يكتسب النص دلالة مختلفة عن تلك الدلالة التي يوفرها انتقال الرواية من الحديث باستخدام صيغة ضمير المتكلم الى الحديث باستخدام صيغة الضمير الغائب . وهكذا تأتي الجملتان الأخيرتان في قسم الاعتراف لتكشفا بصورة نهائية عن اللعبة السردية التي يُبْنى عليها العمل بأكمله .

« لكن سيلفيا لم تسأل . كانت تتنحنح فقط . ولم تنصت لأنها صماء . والأنوار خافتة ، وشارب كاتم الصوت كث ويحجب شفته العليا . وهي تقرأ الكلمات . تقرأ حركة الشفتين . لكن شفته العليا خفية . وسيلفيا لا تقرأ إلا نصف كلمات ونصف عبارات لأن يوسف ذا المسدس الكاتم للصوت لا يمتلك سوى نصف فم .

شارب به يغطي النصف الأعلى . و يوسف لا يعرف أنها ◁



صماء . ولا يعرف أن صوته لا يصل أذنيها . لا .. لا يعرف أن صوته مكتوم » . ص : ٧٠ .

وهكذا تتحول صيغة السرد بصورة تامة في القسم « ج » من العمل الذي يأخذ أيضاً عنواناً مشابهاً للعنوان الأول « من اعترافات الكاتم » . في هذا القسم الذي يحتل الصفحات : ١٢٣ ــ ١٧٢ يستخدم الرزاز صيغة الضمير الغائب ليروي عن يوسف / كاتم الصوت و يوضح الظروف المحيطة باغتياله أحمد ابن العائلة الموضوعة في الاقامة الجبرية . و ينبغي هنا أن نشير الى أن الكاتب يتيح ليوسف / كاتم الصوت الاعتراف عن نفسه مستخدماً طريقة الاقتباس عنه بادئاً جمله الاعترافية بصيغة « قال : » المندغمة بصيغة الضمير الغائب أو باستخدام صيغة الحوار بينه و بين سيلفيا ذلك الحوار الذي رأينا سابقاً أنه مجرد حوار مع الذات .

بتغير استراتيجية السرد في النص ، إذن ، تتغير صيغة الاعتراف نفسها و يتاح لنا التعرف على دوافع يوسف / كاتم الصوت لقتل أحمد وعلى مشاعره وانهياره بعد مقتل أحمد والتجائه الى سيلفيا للاعتراف لها ، ذلك الاعتراف الذي يبقى سجين صيغة الحوار الداخلي . و يفضي بنا استخدام ضمير الغائب (أي الراوي الكلي العلم) الى تكوين صورة مكتملة عن شخصية يوسف من وجهة نظر روائية . إن يوسف يتكشف لنا بوصفه شخصية سادية ــ مازوشية تتلذذ بتعذيب الغير كما تتلذذ بتعذيب النفس . و يدور الجزء الخاص بشخصية يوسف في النص حول هذه البؤرة الجوهرية ، اي تقديم تحليل نفسي لشخصية كاتم الصوت وتصوير هشاشته الداخلية و بنيته العصابية .

لا يقتصر النص إذن على تقديم صورة تفصيلية عن حادث قتل أحمد ، الذي يوهمنا النص أنه بؤرة العمل ، بل إن الراوي يقدم في الحقيقة ، عبر صيغة الضمير الغائب ، مشهداً داخلياً / خارجياً يُجلّي شخصية يوسف . إن هدف هذا القسم من العمل هو سبر أغوار شخصية كاتم الصوت العصابية من وجهة نظر موضوعية (أو أنها توهم بموضوعيتها) ، وتقديم تصو ير دقيق لهذه الشخصية الانسانية المركبة المعقدة والغوص داخل الذات الانسانية المعاصرة التي تتصارع فيها المتناقضات . إن الضعف ، من هذا المنظور ، ليس مطلقاً وكذلك ليست القوة . ولقد تجاوز الكاتب ، بالتالي ، هذا التصور الساذج ليبني عملا معقداً بشخصيات مركبة يتواجد فيها الضعف ، جنباً الى جنب ، مع القوة ، والخير مع الشر ، والحب مع الكره ، بحيث نشهد هذا الكون الصغير المعقد الذي تؤلفه الذات الانسانية .

يساعد في تجليه هذا الكون الصغير المعقد الاختيار الأسلوبي الذي يتبناه الكاتب أي ظاهرة التعدد الأسلوبي الذي يتضافر فيه استخدام صيغة الضمير المتكلم وكذلك صيغة الضمير الغائب التي تؤدي كل منهما وظيفتها الخاصة بها . لكن ما يُضفي صيغة التعبير الكاريكاتوري على العمل مُسنداً صيغة الاعتراف الكاريكاتورية نفسها هو استخدام اسلوب التناص باقتباس اسلوبية كليلة ودمنة : « يقال في بعض الأمثال إنه لم يبلغ أحد مرتبة إلا باحدى ثلاث : إما بمشقة تناله في نفسه ، وإما بخسارة في ماله ، أو نقصان في دينه . ومن لم يركب الأهوال لم ينل الرغائب » .

هذا ما قاله الحكيم بيدبا للملك دبشليم . أما أنا .. فلم أبلغ مرتبتي إلا بالأولى : مشقة نالتني في نفسي». ص: ١٣٧. أو بتقليد اسلوب مخاطبة الأطفال . « صحيح . أحسنت يا يوسف . أنت شاطر . عشر علامات ليوسف الشاطر النجيب . لنر أصابعك يا شاطر . آه نظيفة جداً جداً جداً . وأظافرك نظيفة أيضاً . عشر علامات إضافية للنظافة . نظافة الأصابع والأظافر» . ص : ١٣٢ . أو بتقليد اسلوب الدعاية والاعلان « هل ترغب في الزواج يا يوسف ؟ دخن سيجارة يا يوسف . إنها مالبورو سيجارة الرجل الناجح في الحياة » . ص : ١٣٢ .

يلوّن هذا التعدد الاسلوبي الصيغة السردية بالسخرية والفكاهة السوداء لأن الموقف كله المرويّ بالنيابة عن يوسف المعترف هو ، في الحقيقة ، مجرد فكاهة سوداء : رجل يقتل آخر لكي يجعل والد الرجل الآخر يبكي . وهويعلن عن غايته السادية في قوله لأحمد عن غايته من قتله: «ثم إنني بصراحة أود أن أرى أو أسمع هذا الرجل الذي لا تلين له قناة وهو يصرخ و يتألم . صراخك أنت يثير في أعماقي نشوة تختلف عن صراخ أبيك الذي لا يصرخ . إنني لا أستطيع اغتياله . لا لأن الحراسة مشددة عليه بل لأنه قوي .. مخيف . استطيع أن اقتنص من عينيه دمعة بعد اغتيالك » . ص : ١٥٩ ، أو أنه يبرر سبب احترافه مهنة القتل قائلا : « أنا ... انسان وسيم ورشيق وقوي ووضيء ، على الرغم من العتمة الداخلية ، والهشاشة الجوّانية . وقال : إنه يقتل لأنه هش من الداخل » . ص : ١٤١ . إن الروائي يُعلن بتركيزه على هذا الاعتراف وعلى تلو يناته المختلفة عن غاية العمل الكامنة والمقصاة بعيداً عن الأعين والتي سنقرأ خطوطها العامة في بقية أقسام العمل . ليست غاية العمل ، إذن ، مجرد إدانة كاتم الصوت بل إدانة القمع الذي تشكل مهنة كتم الأصوات مجرد وسيلة من وسائله الأقل أهمية إذ قد يكون الموت البطيء الذي تمر به شخصيات العزلة أكثر فعالية وتأثيراً من القتل باستخدام كواتم الأصوات .

[٥]

لتجلية الغاية الجوهرية ، الكامنة والمُقصاة ، يقيم المؤلف عالماً موازياً لعالم العزلة والصمت ، عالماً مؤلفاً من مادة الحلم التي تحاول أن تكون بمثابة التعويض عن الواقع الفعلي ، واقع العزلة والصمت . تتشكل مادة الحلم الأول (ص : ١٠٤) من عناصر مستوحاة من حياة العائلة الموضوعة في الاقامة الجبرية . إن الرغبة بالتواصل مع الآخرين والخروج من قمقم العزلة ، الرغبة الكامنة داخل الشخصيات تتجلى في الحلم آخذة صيغة موار بة من صيغ البوح . ونحن نعلم من سياق السرد أن العائلة مهددة في تعبيرها عن واقع الاقامة الجبرية ؛ ولذا فان البوح والتعبير عن الذات يتخذان شكل الحلم ، الحلم بعائلة تأتي لاستئجار بيت الاقامة الجبرية لتظن عائلة الاقامة الجبرية أن سلطة الاقامة الجبرية قد قررت اطلاق سراحهم . مع هذا فان

ثمة عالم مواز لعالم العزلة والصمت عالم مؤلف من مادة الحلم التي تحاول ان تكون التعويض عن الواقع الفعلي

رغبة الشخصيات بالتواصل مع الآخرين والتغلب على الصمت تُعلِنُ عن نفسها بكتم رغبة التخلص من قيد الاقامة الجبرية لصالح الفوز بالتواصل مع الآخرين وكسر حاجز العزلة .

« وحين دلف الجميع إلى غرفة النوم الرئيسة سمعوا شخيراً متصلاً . التفتوا مبحلقين فاذا الختيار نائم يحلم . وقالت المرأة الغريبة بارتباك :

ـــ الرجل نائم .. لنخرج .

ثم التفتت إلى أم أحمد واعتذرت على الازعاج . في تلك اللحظة فتح الختيار عينيه . وقال وكأنه يستمع الى الحديث الدائر :

ـــ أبداً .. أبداً .. تفضلوا .. منذ زمن لم يزرنا أحد .

وقال : إن هذه الزيارة حدث فريد أشبه بصرخة في بئر منذورة للصمت . وراح يتفلسف قائلاً إن هذه الزيارة تبعث شهية الدفء في جسد رجل جلس منذ الأزل في الصقيع .. فنسي الحرارة . وقال إنهم يقضون النهار في صمت وانتظار . ينتظرون مكالمة أحمد يوم الخميس ، و ينتظرون مجيء عامل القمامة كل مساء . قال إن الزبال يصرخ من الخارج عادة متسائلاً إن كان لدينا زبالة ، فنبادر من فورنا الى مناداته . نقول نحن الثلاثة معاً :

ـــ نعم .. عندنا زبالة . تفضل .

وليس عندنا زبالة ولا من يحزنون . ولكننا نريد أن نرى شخصاً ـــ أي شخص ـــ يدخل علينا . نتوق لسماع قبضة تقرع على الباب . ننتظر رنين الجرس يوماً وأسبوعاً وشهراً . لكن أحداً لا يأتي » . ص ص : ١٠٨ ـــ ١٠٩ .

تلخص الفقرة السابقة الصيغة الكابوسية لمشهد العزلة . إن العزلة تتخلل الحلم وتمنع الحلم من تحقيق التعويض الذي هو وظيفة الحلم في النص ، وتكمن المفارقة بالتالي في عدم قدرة الحلم على التعويض عن الواقع الحقيقي لأن الواقع جزء من الحلم ؛ إنه يسكن الحلم ويمنعه من التحليق في فضاء الحرية . وتؤدي شخصية الملازم الموجودة في الواقع وفي الحلم أيضاً تلك الوظيفة المانعة الكابتة لدور الحلم التعويضي ، كما تأتي حكاية الزبال الواردة على لسان شخصية الأب (الختيار) كنوع من التركيب الموفق بين الواقع والحلم تأكيداً على استحالة قيام الحلم بوظيفته .

يصبح هذا المستوى من مستويات الحلم أكثر جلاء في حلمي الأب اللذين يتلوان حلم العائلة المشترك حيث يحلم الأب بطيف مبارك يُلِمُّ به بعد أن يبلغ الأربعين ليسلمه رسالة نبوية : رسالة اصطفاه القدر لحمل لوائها . ولكن الطيف يفزع ولا يتكلم . (ص ص : ١١٣ ـــ ١١٤) .

يمثل هذا الحلم في الحقيقة تعبيراً استعارياً عن رسالة الأب السياسية / التاريخية المُجهَضَة . إن انتظاره الطويل لتحقيق غاياته السياسية / التاريخية النبيلة تصطدم برفاقه الذين يخونون هذه الرسالة و يزجون به في الاقامة الجبرية . ومع ذلك فان وظيفة الحلم ودوره التعويضي أيضاً يُجهضَان لصالح التأكيد على كابوسية المشهد الروائي وديمومة وأبدية الاحساس بالعزلة . كما يوفر الحلم المعنون بـ « الدائرة » (ص ص : ١١٥ ـــ ١١٨) تعبيراً استعارياً أكثر مباشرة عن إجهاض الرسالة التاريخية للأب وقمع رفاقه له . إن الحلم الدائري الطابع (ذهاب شخصيات الحلم إلى الحانة يومياً ونسيانهم جميعاً و بشكل دائم مدار حديثهم وقراراتهم و بالتالي كتابة الأب لمحضر الجلسة وانقضاضهم عليه بزجاجات الخمر ومنافض السجائر ونسيانهم هذه الحادثة أيضاً) يضيء المشهد العبثي الذي ترغب الرواية في رسمه للواقع السياسي / التاريخي الذي تكتبه بصورة مُواربة . وهكذا تضيء الأحلام الثلاثة وتفريعات هذه الأحلام أيضاً (مثل حلم الفتاة / الابنة بأنها تدخل زجاجة ملونة ذات عنق ضيق ولا تستطيع الخروج) ما تريد أن تعبّر عنه الرواية بصورة مُواربة ، كما قلنا ، لدواع سياسية ولربما لدواع فنية تجريبية مرتبطة بشكل العمل التوليفي الذي يحكي حكاية داخل حكاية داخل حكاية إطارية كبرى هي حكاية العزلة والاقامة الجبرية التي تشكل الناظم المركزي للحكايات جميعاً .

يعمل القسم المعنون بـ « اعترافات فتاة في عنق زجاجة » على جلاء حلم الفتاة / الابنة الوارد في القسم الخاص بالأحلام الذي أشرنا اليه في الفقرة السابقة . إنه يقدم تفسيراً للحلم الذي تحلم فيه الفتاة بأنها مسجونة في عنق زجاجة . فبعد مقتل أخيها أحمد على يد كاتم الصوت وعودتها مع الأم الى مسقط الرأس ، ومن ثم بعد مصرع والدها في حادث سيارة ، تستسلم الفتاة لعالم العزلة وتلجأ الى قراءة النفري .

إن هذا القسم من العمل الروائي يجلو حلم الفتاة و يقدم في الوقت نفسه اضاءات لحياة العائلة وإشارات الى سقوط رفاق الأب السياسيين (ص ص : ١٩٥ ـــ ٢٠٢) ، وإشارة الى تصوف كاتم الصوت ووقوعه في قبضة كابوس قتله لأحمد ، ولا شيء أكثر من ذلك . وأعتقد أن هذا القسم يقدم صورة غير مقنعة للابنة الصغيرة التي هي صورة أنثوية لأحمد تتكلم بلغته الفلسفية ـــ الصوفية وتنظر الى العالم بمنظاره . وهي لا تستطيع ، في رأيي ، أن تضيف جديداً الى العمل سوى في الشذرات المتفرقة التي تقدم فيها وصفاً لعالم الوطن ـــ الأم والأمراض التي تنخره . وليست نهاية هذا القسم التي تشيع روح الأمل بقرب خلاص الفتاة من كابوس عزلتها إلا تطعيماً للعمل الروائي بعناصر تناقض بنيته الكابوسية المتشائمة ، هذه البنية الكابوسية التي ينهيها الرزاز بدوائر أصواته التي تعيد تلخيص منظور الشخصيات للعالم والأحداث ، وهو منظور أقل ما يقال فيه إنه منظور يتطابق في النهاية مع الاحساس بالعزلة والموت .

« يرقد أحمد بجمجمته المزدحمة بالأحلام ، المسكونة بالأغاني ، على قفص أمه الصدري كأنه عصفور مولع بالقفص . إنهما تحت التراب . جمجمته على قفصها الصدري » . ص : ٢١١ .

هكذا يختم الرزاز عمله في « دوائر الأصوات » بتأكيده سمة الدائرية في العمل . إن كل صوت يلخص فهمه ورؤيته للعالم بحيث نعود من حيث بدأنا ، الى أصل الحكاية ، الى التعارض القائم بين الأصوات ، التعارض الذي يؤسسه القمع وغياب الحوار . وليس الملحق الذي نعثر على صوت المؤلف وأصوات القراء إلا تأكيداً على هذا الغياب □

◆

كل صوت في الرواية يلخص فهمه ورؤيته للعالم بحيث نعود الى التعارض بين الاصوات تعارض يؤسسه القمع وغياب الحوار

وصلنا حديثاً

نادر سرور

مسافات في أوطان الاخرين

مقالات

سمير عطا الله

منشورات دار النهار ـ بيروت ١٩٨٨



■ نستعير من أنسي الحاج توصيفه قلم سمير عطا الله بـ « القلم التائه » ، فـ « مسافات في أوطان الآخرين » هو كتاب المشهد الجوّال من خلال عينيّ لبناني ، هو في حلّه وترحاله اللبناني التائه خارج وطنه ، في أوطان ما كانت ولن تكون له .

وهو الى ذلك كتاب ذاكرة ، فالمشاهدات التي يروي الكاتب انطباعه عنها ، والأحداث التي يسرد وقائعها ، تتخللها استدعاءات من الذاكرة لمشاهد وأحداث ووجوه هي مشاهد وأحداث ووجوه المكان الأول لبنان .

يكتب سمير عطا الله الماضي و يكتب الحاضر . لغته تجمع ثراء لغة الأدب الى يسر و بساطة لغة الصحافة ، تلتقط لغته أصغر التفاصيل في المشهد ، ما قد يكون أهمل من قبل غيره ، ما قد لا يثير سواه . يلمّعه و يبرزه ، و يكشف عن جوهر فيه ، لم يكن مُدْرَكاً ، أو هو إذ يضيفه الى تفاصيل أخرى ، يعيد بناء المشهد وقد طبع فيه شخصه وروحه ، وفكرته أيضاً .

وتكشف مقالات سمير عطا الله وقد اجتمعت في كتاب عن نسق فكري ومعرفي ينظمها كلها ، ويجعل منها كتاب رحلات يعالج الكاتب وقته اثناءها في تتبع ورصد المعالم البارزة ، والظواهر التي تتكامل وفق نظرته ، فالمكان كما لدى سمير عطا الله هو مكان وأزمنة تختلط أحياناً ، وتتوالد من ذاك التماس بين الأزمنة ووقائعها حالات مكانية ممتعة وآسرة . فالمكان للوهلة الأولى ، هو ليس شيئاً لدى الكاتب ما لم يكن الدخول اليه ، دخولاً في الماضي القريب والبعيد ، واحياء للمعاني والقيم الحضارية التي أنتجها المكان عبر الأزمنة .

و يأخذ المكان قيمته القصوى أو المضاعفة لدى سمير عطا الله من مفارقته مكاناً عرضة للشطب وإلغاء منجزه الحضاري ، وأقلّه تغيير ديمغرافيته .

ولا يعني ولع سمير عطا الله بالأمكنة ، حباً باكتشاف غير متوقع ، فهو يأتيه ومعه ذاكرته عنه من القراءات ، والأخبار ، والمتابعات المختلفة عن بعد . وهكذا يتحول الدخول الى المكان سباقاً بين الذاكرة والعين ، و بين الأمثولة الميتافيزيقية والخطوة الواقعية .

عين سمير عطا الله مولعة بالمقارنة ، وفكره مشغول بنتائجها ، لا يفرغ مما تجره اليه ، إلا ليحلق بهذا الفكر في فضاء المكان و يربط بين عناصره ، و يآلف بين غنى ما شهده عبر الأزمنة .

ففي مقالته البديعة « صخور من شعر » يمكننا في سطور قليلة منها أن نستخرج عينة تجتمع فيها كل مميزات وسمات كتابته بما تيسره من احتشاد لطيف للمشاهد والأفكار ، وما تتيحه من متعة تتأتى من الإخبار وتداعي الخواطر واستحضار الشخوص . في « صخور من شعر » يدون سمير عطا الله وقائع عبوره الحدود الأسبانية متجهاً الى مدينة نيس الفرنسية ، صعوداً عبر أعالي (سان بول ـ دي فانس) . وكان قد توقف في بلدة بير بينيان . في أقل من عشرين سطراً يصف عطا الله البلدة و يشبهها بطرابلس ، ويخبر عن اقامته لدى اصدقاء ، و يروي وقائع حياة أحدهم منقطعاً الى المطالعة في قصر منيف ، و يستحضر جبران الذي زار المنطقة وأمضى فيها وقتاً وراسل ماري هاسكل واصفاً لها أمتع لحظات عمره في حدائق سان بول ، و ينتقل الى التعليق على علاقة جبران بهاسكل ، وأهمية هذه في حياته الادبية ، ولا يلبث أن يترك جبران و يتحدث عن الاخوين غونكور و يرى أن شهرتهما تفوق شهرة الادباء الذين نالوا جائزتهما ، و يستشهد بتعليق سومرست موم « ان الاخوين غونكور كانا أكثر أدباً من الأدباء » . و يصادق سمير عطا الله على تعليق سومرست موم بتعداد اسماء بعض من عرفا وعاصرا : سانت بوف ، رينان ، فلوبير ، موباسان ، أناتول فرانس ، بودلير ، فيرلن ، رامبو ، مالارميه .

« مسافات في أوطان الآخرين » . كتاب لمطالعة في قطار ، في حديقة ، في غرفة بين الأشجار ، متعة يمكن نوالها في صمت مطبق ، وعزلة يأتي اليها العالم ، رحلة في كتاب □

«بلاغة»

نص وعشرون تخطيطاً

شاكر لعيبي

منشورات دار الفارزة ـ جنيف ١٩٨٨

■ بين (استغاثات شاكر لعيبي) المجموعة الشعرية الثالثة للشاعر ، ونصه الشعري الرابع الصادر في كتاب تحت عنوان (بلاغة ـــ نص وعشرون تخطيطا) ست سنوات . الأول صدر في دمشق ، والثاني في جنيف . و بين المكانين والزمانين أهم ما طرأ على شاكر لعيبي من تغيير هو تحوّله الى فنان تشكيلي . ولعل البلاغة كما قصدها لعيبي ، هي إشارة الى رسومه العشرين وليس الى نصه الشعري . وقد تكون هذه البلاغة



التشكيلية مناقضة تماماً لكل بلاغة كما يُعرّفها الفنانون العرب الذين ينبغي لهم ، الآن أن يفسحوا في المجال أمام لعيبي ليدخل بتخطيطاته الجميلة ناديهم مقرّين له بموهبة أكيدة .

نقرأ نص لعيبي لنتبين طبيعة علاقته برسومه ، هل هو نص لغوي شعري مستقل عن تخطيطات مستقلة عنه بدورها ، أو هو نص له صلة خاصة بالرسوم ؟ وهل يكمّل الخط الحرف ، أو يتقاطع معه ، أو يتناقض ، أو يحاور ؟ هل إن في النص الشعري فراغات ، يملأها التشكيل ؟ هل الفضاء الشعري أفق للتشكيل ؟ هل التشكيل جسد ، واللغة روحه ؟ هل اللغة روح هاربة أمام التشكيل المناقض لتشكيلاتها ، المختلف عن شعريتها ببصريته القوية ؟ وهل المناخات ، هنا ، لها صلة ما بالمناخات هناك ؟

هذه الاسئلة وسواها ، واجهتني ، خلال مطالعتي النص ، ومعاينتي الرسوم ، في « بلاغة » شاكر لعيبي .

في « بلاغة » تبدو الشعرية أعلى قيمة ، وأكثر حضوراً في « ظلال النخيل ترتجف بحنان على أجسادنا » . و « وحدها صرخة الطائر تهبط من حضرة الورقة حتى حمرة التراب » . و « تويجات القرنفل تعرّش على الأقفال » ، و « الظلال تلامس الهامات كلما انحدرنا » .

في نص بلاغة يبرز نزوع لدى لعيبي نحو التصوير . تلتقي الصور وتزدحم ، وتتفارق ، لينبني من تتابعها ، وحضورها توصيف الكائن الغريب لنفسه في المكان الغريب . ليتألق الحنين ، وتتألق اللذة ، لذة الانغماس في المجهول .

في نص « بلاغة » صَدْمٌ متواصل بواسطة الصور لأشياء « المنفى » بأشياء المكان الأول : « ولا ظلال للنخيل تنتشر على البناية » . والنص ، غالباً ، بمثابة بوح فجائعي ، يتسلح بلغة مدركة لحيل النص الشعري الحديث ، وقد باتت حيلاً مكرّسة ، يُركِّبُ منها الشاعر شرقاً على غرب ، هو حقيقة حضوره فيه ، ناقصاً ، يسعى الى اكتمال ، ولا يتم هذا بغير عدة الحنين .

و « بلاغة » نصّ يطلق فيه شاكر لعيبي مقدرته في سعي يَنشدُ ملحمية القصيدة ، ففي صرخاته واحتجاجاته ، وتداعيات روحه المندب من المكان : « أرواحنا » و « ضجرنا » و « رؤوسنا » . المرأة هي « أرحام نسوتنا » ، والوهم هو « توهمنا » وحماسة الخروج في مطر هي « حماستنا » . والطليعة التي رقبها ، أو انتسب اليها ، هي طلائعنا .

نص « بلاغة » ، يتوهم بلاغة و ينشدها ، وهو يعي ما يقصد . و يتناقض هذا الوعي ، أشدّ تناقض مع التشكيل في تخطيطاته . فالعناصر التي تحيلنا على الوعي ومدركاته واهتماماته هنا غيرها هناك . في الكتابة إذن ، وهم البلاغة ، ونزوع الى امتداحها والتقرب منها ، فهي وثن له قدسيته ، وإن يكن لعيبي يأتيها من جهة مخالفة هي جهة القصيدة الحديثة ، ولكن ، أبدا ، ليصب طاقته وشعوره ، وسعادته في محبتها فهي أثيرة لديه . وتبلغ هذه المسألة أقصى حالة تعبيرية عنها في هذا التضمين المنسجم مع روح قصيدته الغريب عن تشكيلاتها الخارجية :

« كأن بلاد الله وهي واسعة
على الخائف المطرود كفة حابل
توحي إليه أن كل ثنية
تيممها تُودي إليه بقاتل »

مشكلة هذا النص ، أنه أولاً مرئيات تتناقض في ما بينها أشد التناقض ، ثم تحتد مشكلتها ، عندما تتناقض اللغة الراكضة أماماً وفيها ما يشد الى الوراء رأس شاعرها — ليتبلغ — فهو لا يحيا إلا بتوهم الماضي واستدعاء عناصره ، فيتحول الشكل الى لباس غريب على الروح ، وتبلغ مشكلة النص ذروتها في اجتماعه الى التخطيطات وعالمها الغريب كل الغربة عن الحالات التي يصورها لنا التشكيل .

فالاهتمام الصارخ للشاعر باستحضار أرومته : « كنا ننحدر من القرى الكردية / ومن سهول المدائن / من تقرنصات الجامع العباسي / ومن تصاوير الإمام علي / من بساتين الكرادة / ونوافذ كعب الأرمن / ونتسلل من ثقوب العباءات / وأغطية الكرادلة / ودشاديش الأحوار » .

كل هذا الاحتشاد للسلالة الانسانية وحالاتها باستثناء جملة غريبة في المقطع هي (اغطية الكرادلة) الغريبة عن التصوير ، ولعل المقصود بها فانتازيا جاءت في غير مكانها ، يتلاشى تماماً ، ويختفي عندما ننتقل الى عالم التخطيطات حيث هناك كل ما يبدد النص ، و يغيّبه ، ويحلّ مكانه لغة وعالماً مختلفين .

فالتشكيل باستثناء تفصيل هنا أو رمز صغير هناك لا يحيلنا على عالم ذي هوية سبق للنص الشعري أن حددها ، فالخطوط التي أتت غاية في الجمال والقوة والاشكال الانسانية الطالعة من تلك الخطوط ، بتكويناتها وحالاتها تحيلنا تارة الى المطلق ، والمجرّد ، إلا نادراً ، حيث أقرب الرموز الى الشرق : الهلال الراية ، الطبل ، وتارة تجعلنا مناخاتها عرضة للاستدلال بسهولة على العناصر الدالة على الغرب وثقافته .

في التخطيط الأول عالم المدنية الغربية بعلومها ، وهندستها وفنها . في التخطيط لثالث فرقة موسيقية بآلاتها الغربية في التخطيط الرابع شخوص يزجون من لوحة أو يدخلون فيها ، لكن هلالاً وحجاباً يهددان اللوحة، بإزاء مشاهد غربي، بفكرة لا بد من مراجعة الفنان للتساؤل حول ماهيتهما والقصد منهما . وفي تخطيط خامس أشكال انسانية ، ودوائر تجريدية . وفي تخطيط سادس وجه انثى زنجية تعانق رأس تمثال ابيض . الخ .

ولو تخلينا عن فكرة البحث عن الصلة بين الرسوم والنص الشعري ، وتعديناها الى تأمل جماليات الرسوم وهي منفذة بقلم جاف أسود وفإن أشكالها الغريبة ، وتكويناتها وحالاتها تحيلنا على أساليب غربية بحتة نجد مرجعيتها في فن الغرافيك الالماني والشمال اوروبي عموماً ... إلا أن شاكر لعيبي استطاع بالتأكيد أن يصوغ من تقنيات حديثة ، فناً جميلاً ، وأن يعالج الجسد الانساني معالجات مختصرة وجميلة محققاً نتائج باهرة في توظيفه لعبة الظل والنور . بحيث تؤدي الى خدمة الأهداف الجمالية التي توخاها من لوحته ، وعلى نحو يبتعد عن سذاجات المفارقة كما رأيناها عند كثيرين .

في « بلاغة » يبرز شاكر لعيبي تشكيلياً أهم منه شاعراً ، ولعله شاء أن يبدو كذلك عندما أعطى ورقات كتابه إلا ست ورقات للوحاته ورسومه □



معادلة «العقل والقلب» في معركة الآيات الشيطانية

أحمد بسام ساعي

■ من حق « الناقد » عليّ ، وعلى قرائها ، أن أبدأ بشكرها على تأكيدها يوما بعد يوم أنها مجلة « تعنى بابداع الكاتب وحرية الكتاب » وأنها تفتح صدرها للأقلام الجريئة المتباينة الموارد والاتجاهات ، ليغدو كل عدد منها باقة حقيقية ملونة للابداع والتفكير بصوت مرتفع حار .

أقول هذا وأنا أشعر بالحرج والحزن معا بإزاء مقالة عزيز العظمة الأخيرة « قميص عثمان المعاصر » . أشعر بالحرج لأنني سأشير بأصبع الاتهام الى رجل ينتمي الى أعرق الأسر السورية الدمشقية أصالة ووطنية وصدقا ، و يكفي أن يكون منها الثلاثة الذين أسسوا بمواقفهم المشرفة لشيء اسمه « الكرامة » العربية السورية : يوسف ونبيه وعادل العظمة ، وان كنت لا أدري صلة عزيز بهؤلاء الثلاثة العظام .

وأشعر بالحزن وأنا أرى الى صديق من بلد عربي شقيق يغامزني وهو يقرأ المقالة قائلا : أهؤلاء هم السوريون الذين ما تفتأ تتندر بلغتهم وفصاحتهم ؟ ها هو أستاذ منهم من أساتذة « الدراسات العربية والاسلامية » لا يميز بين عمل كل من (انّ) وأخواتها و (كان) وأخواتها !! لقد أحصيت لصاحبك العظمة ثلاثة أخطاء على الأقل من هذا الباب في مقالته عن سلمان رشدي ، ناهيك عن الأخطاء الاملائية واللغوية والتعبيرية ، ان مقالته تحتاج الى ترجمة للعربية الفصحى .

لم يكن حزني على « ضياع سمعة السوريين » العلمية واللغوية بقدر اشفاقي وحرجي من أن يصدر دفاع عن سلمان رشدي من أستاذ « للدراسات الاسلامية » أيّا كانت هويته ، كنت أتمنى أن يكون المدافع « أستاذا للدراسات الساميّة » مثلا ، أو أستاذا « للدراسات العبرية » أو حتى « للدراسات اللااسلامية » وأما أن يقف رجل يحمل اسما عربيا لا شك في عربيته ، و يشغل منصبا علميا يحمل اسم « الاسلام » في

جامعة بريطانية كبيرة ، و ينتمي لأسرة من أعظم الأسر العربية مكانة في التاريخ الحديث ، ليدافع عمّن أهان رجلا ، لن أسميه نبيا ولا رسولا موحى اليه ، وحسبي أن أدعوه هنا المؤسس الأول للأمة العربية وللدولة العربية ، وناقل العرب من المجهول الى المعلوم ، ومفجّر ابداعاتهم الانسانية الخالدة ، ومخرجهم من ظلمات التاريخ والجهل الى أنوار العلم والحضارة التي أضاءت الطريق للبشرية قرونا وقرونا ، ومنحتها ما لم تمنحه أمة لها من قبل ، ثم يسوّغ هذه المهانة ، التي لحقته من سلمان رشدي كما لحقت كل عربي وكل مسلم ، فهذا يجعلني ويجعل كل عربي مخلص يشك أعظم الشك في دور ما يسمى « بالدراسات الاسلامية » في جامعات الغرب ، وفي قيمة الشهادات التي ينالها أبناؤنا المبتعثون اليها في مجال الدراسات العربية والاسلامية ، اذا كان أساتذتهم « الكبار » في مثل هذه « المهارة اللغوية » و « الانفتاح الديني أو القومي » الذي يجعلهم لا أقول : يسكتون عن الشتيمة توجه اليهم والى كرامتهم وأصولهم وتاريخهم ، بل يسوّغون لشاتيمهم شتائمهم ، و يدخلون هذه الشتائم الى مخابرهم الفكرية العجيبة ليحللوها ويخرجوا منها بالبراهين على أنهم يستحقون مثل هذه الشتائم والاهانات والبذاءات ، بل أنها تبدو في مسامعهم عسلا سائغ الشراب ، وكأنهم استمرأوا ـ على السنين ـ المذلّة والعار ، وسلبتهم حياة « السفوح » كبرياء « القمم » ، فغدوا يستلذّون طعمها ويجدون المرارة والعيب والنقيصة في غيرها .

ولتنس يا أستاذ عزيز أنك مسلم ، بل انس أنك عربي ، وانس أنك شرقي ، ثم تذكر أمرا واحدا لوفقدته لما كنت جديرا بالحياة : تذكّر أنك انسان . انس يا أستاذ عزيز أن محمدا ـ صلّى الله عليه وعلى آله وسلّم ـ رسول نبي ، وانس أنه جاء « رحمة للعالمين » وانس أنه عربي ، أو أنه شرقي ، وتذكر شيئاً واحداً لو نسيته لما كنت جديرا بلقب « انسان » : تذكّر أنه « الانسان » الذي أوجد شيئا عظيما من لا شيء ، وأسس أمة واحدة من قبائل شتّى ، وأعطى البشرية حضارة لم تكن تحلم بها من قبل ، على أيدي أناس لم يكونوا يملكون من شروط الحضارة الا الخيمة والجمل والسيف والثأر .

فاذا لم تتذكر كل ذلك يا أستاذ عزيز ، ونسيت حتى انك انسان ، فتذكر على الأقل أنك رجل ، رجل عنده أم وأخوات وزوج وبنات ، أفيرضيك أن يصوغ لك سلمان رشدي غداً « آيات شيطانية » جديدة يجعل فيها من أسماء عزيز العظمة وزوجه ونساء عائلته وأصدقائه رموزا للمهانة والدعارة والشذوذ الجنسي وما الى ذلك ؟ اني أعيذك بالله من هذا يا سليل الأسرة العظيمة ، حتى لو رضيت أنت بهذا ، وقد يسوّل لك شيطانك بذلك ، فأنا ، وأي سوري يعرف مكانة أسرتك ودورها الفريد في تاريخنا الحديث ، لن نرضى أبدا بذلك ، فكيف نرضاه ، وكيف ترضاه أنت ، لذلك « الانسان » الذي منح الانسانية ما منحها ، وابتعث العروبة المدفونة تحت رمال الصحراء ، لتجري لغتها على ألسنة ألف مليون مسلم معظمهم لا يمتّ الى العروبة بصلة ؟

لقد جاء الاسلام « بعد فترة من الرسل » لم يعهدها تاريخ الأديان من قبل ، وامتدت الى ما يقرب من ستة قرون تفصل بين المسيح ومحمد عليهما الصلاة والسلام .

كيف يسوغون لشاتميهم شتائمهم ويدخلون هذه الشتائم إلى مخابرهم الفكرية لاثبات أنهم يستحقون هذه الشتائم ؟

كان الأمر بدهيا واضحا ، فكلما خبا بركان دين سالف ، أو ضعف تأثير نبي سابق بعث الله بنبي جديد يوري في نفوس البشر ما خبا من جذوة الدين ، و يذكرهم بما نسوا من عبادة الله ، ويمنحهم مزيدا من الشرائع والقوانين بما يتناسب وحجم تطور العقل البشري ، واتجاهه مع توالي العصور نحو النضج والكمال ، مما يستدعي تطويرا وتفصيلا وتغطية أكبر وأشمل لمستجدات الحياة ، وتعقّد علاقة الانسان مع الانسان ، وتأثير ذلك في علاقته مع الله جل وعلا .

وكان « مسلسل القتل »الذي مارسه الأشرار على الأنبياء ، طويلا لا يكاد ينتهي . روى أبو حامد البزار في سننه عن ابي عبيدة أن النبي صلّى الله عليه وسلّم قال : « أكرم الشهداء على الله رجل قام الى امام جائر ، فأمره بمعروف ونهاه عن منكر ، وأشدّ الناس عذابا رجل قتل نبيا ، أو قتل رجلا أمره بمعروف ونهاه عن منكر ، قتلت بنو اسرائيل ثلاثة وأربعين نبيا في ساعة واحدة ، فقام مائة رجل واثنا عشر رجلا من عبّاد بني اسرائيل ، فأمروا بالمعروف ونهوا عن المنكر ، فقتلوا جميعا » . ورغم أن المسيح عليه السلام كان في سلسلة الأنبياء الذين ذهبوا الى أقصى حدود التسامح البشري ، ودعا ربه أن « اغفر لقومي فانهم لا يعلمون » وأرسى مبدأه المشهور « من ضربك على خدك الأيمن فأدر له الأيسر » فالنتيجة كانت رغم ذلك : الصلب ، بغض النظر عن حقيقة المصلوب من هو ، واختلاف المسلمين والنصارى عليه ، ولكنهم لا يختلفون على أن عملية الصلب قد تمت ، وعلى أن جريمة قتل قد حدثت فوق الصليب عن سابق تصميم واصرار ، وأن المقصود بالصلب كان المسيح « المتسامح » عليه وعلى أمه السلام .

وهكذا انتظر العالم ستمائة عام حتى يأتي « نبي السيف » ليظهر الحقيقة ويحاكم الجناة و يقيم العدالة على قتلة الأنبياء ، من غير أن ينسى أنه « نبي الرحمة » أيضا ، وأنه لم يرسل نقمة بل « رحمة للعالمين » يختم بها النبوات ، و يهيىء البشرية لاستقبال يوم الحساب العظيم .

كان ظهور خاتم الأنبياء آخر فرصة أمام السماء لتقر الشريعة على الأرض ، وتحفظها مستمرة حتى نهاية عمر الأرض . فقد كانت الأديان السابقة تخمد نيرانها وفاعليتها بعد فترة قصيرة من ظهورها ، ان لم توأد في طفولتها بقتل النبي الذي جاء بها ، أو باعدام ورثته عليها ، أو بضياع نصوصها وتشويه تعاليمها . وهكذا جاء الاسلام يحمل « بذرة الجهاد » عنصرا علاجيا الهيّا يمنحه القدرة على الاستمرار والانتعاش والانبعاث كلما أصابه « خمود الأديان » حتى يكون جديراً بتحمّل المسؤولية المستمرة لحماية العدالة في الأرض ، واستمرار صلة الانسان بالسماء في شكلها الصحيح الى يوم القيامة . لقد كانت بذرة الجهاد هي السر الكامن في الاسلام ليبقى بركانه حياً ثائراً ، و يعيد اليه الفاعلية والنشاط كلما خمدت نيرانه أو خبا هديره . وكان أن سن الاسلام قانونا صارما وواضحا للعقوبات ، انطلاقا من مبدئه الحكيم « ولكم في القصاص ◁



حياة » (البقرة : ١٧٩) فقطع يد السارق ، وقتل القاتل ، وجلد الشارب ، ورجم الزاني ، وأكد قانون « النفس بالنفس والعين بالعين والأنف بالأنف والأذن بالأذن والسن بالسن والجروح قصاص » (المائدة : ٤٥) ثم اعتمد المبدأ العادل في العلاقات بين الدول والشعوب « فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم » (البقرة : ١٩٤) . لقد أعطى الدينَ وجها صارما ــ لأول مرة ــ يخيف أعداءه ، ويجعلهم يفكرون كثيرا قبل مهاجمته أو محاولة النيل منه « وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم ، وآخرين من دونهم لا تعلمونهم ، الله يعلمهم » (الأنفال : ٦٠) . ولكنه تعالى لم يدعُ المسلمين الى قتال من لم يقاتلهم « لا ينهاكم الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين ولم يخرجوكم من دياركم أن تبرّوهم وتقسطوا اليهم ان الله يحب المقسطين . انما ينهاكم الله عن الذين قاتلوكم في الدين وأخرجوكم من دياركم وظاهروا على اخراجكم أن تولّوهم ، ومن يتولّهم فأولئك هم الظالمون » (الممتحنة : ٨ ــ ٩) . ودعا رسوله الكريم الى أن يصفح عن أولئك الذين رفضوا الايمان والدخول في الاسلام « وقيله يا ربّ إنّ هؤلاء قوم لا يؤمنون ، فاصفح عنهم وقل سلام فسوف يعلمون » (الزخرف : ٨٨ ــ ٨٩) .

وكان شأن رسول الله الصفح في أشد المواقف مع أعدائه من المشركين ، فمن حديث عن عروة بن الزبير أن عائشة زوج النبي صلى الله عليه وسلم حدثته أنها قالت لرسول الله صلى الله عليه وسلم : يا رسول الله ، هل أتى عليك يوم كان أشد من يوم أحد ، فقال : لقد لقيت من قومك ، وكان أشد ما لقيت منهم يوم العقبة ، اذ عرضت نفسي على ابن عبديا ليل بن عبد كُلال فلم يجبني الى ما أردت ، فانطلقت وأنا مهموم على وجهي ، فلم أستفق الا بقرن الثعالب ، فرفعت رأسي فاذا أنا بسحابة قد أظلّتني ، فنظرت فاذا فيها جبريل ، فناداني فقال : إن الله عز وجل قد سمع قول قومك لك ، وما ردّوا عليك ، وقد بَعث اليك مَلَكَ الجبال لتأمره بما شئت فيهم ، قال : فناداني مَلَك الجبال وسلّم عليّ ، ثم قال : يا محمد ، ان الله قد سمع قول قومك لك ، وأنا مَلَك الجبال ، وقد بعثني ربك اليك لتأمرني بأمرك ، فما شئت ؟ ان شئت أن أطبق عليهم الأخشبين (جبلان في مكة) . فقال له رسول الله صلى الله عليه وسلم : بل أرجو أن يُخرج الله من أصلابهم من يعبد الله وحده لا يشرك به شيئا » . رواه مسلم والبخاري .

وكان بدهيا أن ينعكس الاسلام على نفوس البشر منعكسات تباينت بتباين هذه النفوس . ان العالم من حولنا عقل وقلب ، فالشرق ، بعواطفه الجامحة ، ومشاعره الانسانية الفياضة ، وروحانيته التي احتضنت أعظم ديانات العالم وأضخمها ، يمثل قلب العالم ، والغرب ، بتاريخه العسكري الحافل ، وتراثه العلمي والفلسفي الضخم ، وحضارته الآلية المعقدة التي يدوخ أمامها الانسان الشرقي البسيط ، يمثل عقل العالم ، ولا يعيش العالم من غير عقل ، ولن يحيا من غير قلب ، والشرق والغرب يجتمعان ليقيما المعادلة البشرية الضرورية لاستمرار الحياة وتطور الفكر البشري والحضارة الانسانية .

وحين خص الله تعالى منطقة الشرق الأوسط لتكون مهبطا لوحيه على مدى سلسلة طويلة من الأنبياء والرسل والأديان ، كان اختياره لمنطقة « لا شرقية ولا غربية » ــ كما يصف القرآن الكريم زيتونها ــ وهي منطقة متوسطة من العالم يعتدل فيها المناخ ، مثلما يعتدل جموح العاطفة ، فلا تطغى على العقل ، ويطامن فيها العقل من كبريائه فلا يعلو على العاطفة . وهكذا تستقيم لديها ، بهذه الشروط ، المعادلة الانسانية بطرفيها الأساسيين ، العقل والقلب ، كما لم تستقم في أي مكان آخر من العالم .

لقد جعل الله أمة الاسلام ، منذ ابراهيم حتى محمد عليهما الصلاة والسلام ، أمة متوسطة في موقعها من العالم ، واختار العرب حَمَلَة لرسالته الأخيرة « وكذلك جعلناكم أمة وسطا لتكونوا شهداء على الناس » (البقرة : ١٤٣) بما فيهم من واقعية وبعد عن الجموح العقلي أو العاطفي ، أو حتى الخيالي ــ نتذكر هنا اتهامات المستشرقين المتتالية لهم بفقر الخيال ، والجهل للفنون الأدبية المعتمدة عليه ، كالقصة والمسرحية والملحمة ، مما كان يقوم غالبا في الأدب اليوناني ، الخزّان الأول للأدب الأوروبي من بعد ، على خيال غير قابل للتحقق ، كتصور علاقات اجتماعية غير منطقية بين السماء والأرض والآلهة والبشر ، ثم الخروج منها بنوع من « أنصاف الآلهة » أو « أنصاف البشر » .. الخ .



واكتملت رسالة الاسلام ، والعرب لا يزالون يشكّلون غالبية المسلمين أو جمهورهم ، ثم بدأت حركة الفتوح في عهد الخلفاء الراشدين ، لينضم الى رقعة الاسلام خلال عقود قليلة من السنين شعوب آسيوية وأفريقية عديدة ، وليمتد الاسلام خلال قرن واحد الى أطراف أوروبا وأقاصي القارتين الآسيوية والأفريقية ، ولتحتضنه شعوب مختلفة المشارب متباينة الطباع . ويتخذ الاسلام عند هذه الشعوب مظاهر مختلفة طبعته بطابعها ولوّنته بألوانها ، فكان منها المعتدل ، ومنها المتطرف .

ولكن أكبر صدع حدث في الاسلام نتيجة لهذا التباين البيئي والبشري كان الانشقاق السني ــ الشيعي .

ورغم أن بذرة الخلاف الأولى زرعت في المدينة المنوّرة ــ العاصمة العربية الاسلامية الأولى ــ فإنها لم تنبت وتزدهر ويتخذ الانقسام فيها شكلا خطيرا الا بعد أن أضيفت الى المعادلة فيها عناصر اسلامية غير عربية احتضنت فيما بعد الثورة ضد الأمويين ، وهي ثورة سياسية في الأصل لا تتعدى مبادئها الخلاف حول شخص الخليفة وطريقة انتخابه ، ولكن طبيعة الأقوام الشرقية ، التي حملتها وجاهدت من أجلها ، حولتها الى مذهب فقهي كامل ، أبعدته السياسة ، حين تدخلت مرة أخرى

بعد ذلك لتقويه وتكرسه ، عن المذاهب الفقهية الأربعة المشهورة ، ليغدو هذه المرة فرقة أو حزبا مستقلا وليس مجرد مذهب فقهي ، وسرعان ما أوجدوا اسما خاصا لهذه الفرقة ، وكانت « الشيعة » ثم أوجدوا اسماً آخر للجماعة السياسية الأخرى ، والتي تركزت في المذاهب الأربعة المعروفة ، وكانت « السنة » .

لقد انطلقت التسميتان اذن على أساس الخلاف السياسي وليس المذهبي ، وكرّس ظهور التسميتين الخلاف الذي لم يكن بهذا العمق في غيابهما ، والمعروف أن الشيعة لا يتجرّدون من سنة الرسول ، وفقههم يقوم عليها وعلى القرآن ، وأن بعض فرق السنة اليوم أبعد عن السنة من كثير من الشيعة ، والمعروف أيضا أن السنة لا ينكرون حرمة آل البيت وشيعة رسول الله ، و يكنّون لهم جميعا القدر نفسه من الحب والاحترام لا يفرّقون بين أحد منهم ، ولكن الأرضية الشرقية غير العربية — غالبا — لمن سموا بالشيعة منحتهم شحنة عاطفية متفوقة جعلتهم يعيشون مآسي القرن الأول ، ولا سيما مقتل الحسين عليه السلام ، بكل جوارحهم ، و يستحضرونها باستمرار في أعيادهم ، حتى تحولت هذه الأعياد الى مآتم حقيقية ، تذرف فيها الدموع والدماء على استشهاد الحسين وخذلان أنصاره له في معركته الأخيرة ضد القتلة الأشرار ، ولم تهدأ حتى الآن حدة هذه « العقوبة للذات » رغم مرور قرون وقرون على حادث الاستشهاد .

وظل « الشيعة » قلب العالم الاسلامي ، وظل « السنة » عقله ، وظل الجناح الشرقي لهذا العالم معقلا للشيعة ، والجناح الغربي معقلا للسنة . حتى تلك الفترات التاريخية القليلة التي دفعت بالقوى العسكرية المتصاعدة للشيعة في الشرق الاسلامي الى السيطرة على الغرب الاسلامي ، انتهت سريعا بذوبان القوى الشرقية العاطفية الحاكمة — الفاطميون في أفريقية والحمدانيون في شمالي سورية مثلا — تحت أشعة القوى العقلية الغربية المحكومة ، وانصهارها معها ، بحيث كانت حصيلة التمازج والانصهار شعوبا اسلامية « سنية » في شمالي أفريقية تجاوزت أهل السنّة من المشارقة في احتفائها بآل البيت وتعاطفها مع الرموز الشيعية ، ووقوفها بحماسة الى جانب الشيعة في عديد من الأحداث السياسية والدينية حتى اليوم .

وهذا ما حدث لمذاهب السنّة حين انتقلت الى أقاصي الشرق ، فالطابع العاطفي المتطرف يصبغ كثيراً من مواقف أصحابها السياسية والدينية ، مثلما يصبغ الطابع العقلاني المعتدل مواقف المذاهب الشيعية في دول المغرب العربي .
وهكذا تتقارب مواقف المشارقة من السنة تجاه كثير من الأحداث مع مواقف المشارقة من الشيعة ، وتتخذ ردود الفعل عندهم تجاه الأحداث طابعاً مسلكياً متشابهاً ، كما حدث في معركة « الآيات الشيطانية » .

لقد كانت مواقف المسلمين الشرقيين وتصريحاتهم — ومعظمهم من ايران والباكستان والهند ودول شرق آسيا — تعبّر عن عواطف اسلامية جامحة وواضحة وصريحة ، لم تحاذر الاعلان ، بجرأة نادرة ، عن عزمها على قتل سلمان رشدي أينما ثقفته ، بل قتل كل من يدافع عنه أو يقف موقفا معتدلا منه — كما حدث حقا بعد ذلك في المركز الاسلامي في بلجيكا — على حين لم نجد عربيا واحدا يعلن موافقته على القتل ، مسوّغين ذلك بأن المرتد المذكور لا يتبع حالياً سلطة أية دولة اسلامية ، وهو يحمل جنسيّة غير اسلامية هي الجنسية البريطانية ، واذا حوكم فلا بد أن يحاكم إذن وفقاً للقانون البريطاني ، وهذا ليس غريبا من أبناء « الجناح العقلي » في الاسلام . ولكن الغريب أن نجد من أبناء هذا الجناح من يدافع عن سلمان رشدي ، وأن يصل التمادي في بعضهم الى أن يعلن أنه سيحميه في بيته لو استطاع ، بل الأغرب من ذلك أن نجد من يهاجم منتقدي المرتدّ المذكور ، و يتخذها فرصة لمهاجمة كل ما هو اسلامي ، ويجعل منها « قميص عثمان » لمهاجمة الاسلام نفسه بحجة مهاجمة الجماعات الاسلامية « الغوغائية » .

الدفاع عن سلمان رشدي اتخذ فرصة لمهاجمة كل ما هو إسلامي ومهاجمة الاسلام نفسه

ولا يختلف مسلمان في أن حكم المرتدّ هو القتل . لقد شن أبو بكر الصديق رضي الله عنه — وهو الذي يمثل الجانب اللين في الاسلام ، كما سيرد في حديث نبوي مقبل — حربا عسكرية شاملة ضد « المرتدين » ليس لأنهم تحدثوا بالسوء والبذاءات والعهر والقذارات التي تحدث بها سلمان رشدي ، ولا لأنهم انتقدوا الرسول صلى الله عليه وسلم ، ولا لأنهم انتقدوا الاسلام ، ولا لأنهم عادوا عن شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله ، ولا لأنهم أنكروا الصوم أو الصلاة أو الحج ، بل لأنهم ، ولأنهم فقط ، رفضوا أن يدفعوا الزكاة — وما أكثر المسلمين بيننا ممن نسوا شيئا اسمه الزكاة ولا يزالون يصرّون على أنهم مسلمون — وذهب ضحية هذه الحرب الكبيرة الآلاف من القتلى ، ولكنها علّمت المسلمين أمراً أساسياً هاماً في الاسلام : وحدة الدين وتكامل مقوماته بحيث يعد التنازل عن جزء منها ، مهما ظن بعضنا أنه بسيط ، تنازلاً عن الدين كله .

إن إيمانك بوجود اله فوقنا اسمه « الله » غير كاف لتكون مؤمناً أو مسلماً ، وقد أصاب يوسف اسلام (كاتي ستيفنز سابقا) حين نبّه في إحدى محاضراته الأخيرة في لندن الى أن غضب الله على ابليس لم يكن لأنه لا يؤمن بالله ، وكيف لا يؤمن به وهو أمامه يكلّمه ويحاوره و يسأله ويجيبه « قال ما منعك أن تسجد إذ أمرتك ؟ قال أنا خير منه ، خلقتني من نار وخلقته من طين . قال فأهبط منها فما يكون لك أن تتكبّر فيها ، فاخرج انك من الصاغرين . قال أنظرني الى يوم يبعثون .. » (الأعراف : ١٢ — ١٨) . ان ذنب ابليس الكبير الذي جعله رمزاً خالداً للشر والكفر في العالم ، هو رفضه لطاعة الله ، واستعلاؤه على أوامر الله ، وليس عدم إيمانه بوجود الله .

فالى أي هذه الأصناف ينتمي عزيز العظمة وهو يعلن في « الناقد » (العدد ٩) — على طريقة سلمان رشدي نفسها — أن القرآن الكريم كان « مجرد خيال » ؟ بل انه يقترح أن يكون خيال المرتدّ المذكور في مرتبة فوق مرتبة القرآن الكريم حين يقول : « قد تكون بعض نصوص (الآيات الشيطانية) نسجا وتنويعات على الرواية القرآنية والرواية التقليدية للتاريخ الاسلامي المبكر ، ولم لا ؟ ولم يجب الركون الى التصديق بأن خيال القرن السابع أسمى من خيال القرن العشرين ؟ » . انني لا أحسد أبداً الأستاذ عزيز على هذا الموقف الخطير الذي وضع ◁



نفسه فيه وكان في غنى عنه .

ولست الآن في مجال الدفاع عن تلك « الجماعات الاسلامية » التي يتخذها ذريعة لمهاجمة الاسلام نفسه والقرآن الكريم ، كتاب الله تعالى ، فلتلك الجماعات أيضا أخطاؤها التي لا ينكرها حصيف ، ولكن أن يضعها بجانب الصهاينة ، ويجعلها رديفة لهم بقوله : « يَعتبر الاسلاميون ، كنظائرهم الصهاينة وغيرهم ، أن كل قول يتنافى ومذهبهم قول مُعاد للإسلام » هذا المنطق العجيب يضع الكاتب في الموضع نفسه الذي أراد أن يضع الاسلاميين فيه ، مما نربأ بمثله عن مثله . انني لم أسمع من قبل (بالجمعية الاسلامية لدعم التسامح الديني) تلك التي يهاجمها الأستاذ عزيز ، ولكن ما الجمعية التي يريدها من المسلمين اذن ؟ أيريدها « الجمعية الاسلامية للقتل والاغتيال » أوما يكفي المسلمين عنفا ودماء ــ وهو الذي يهاجم من هددوا سلمان رشدي بالقتل ــ أم يريد من المسلمين أن يقتلوا أناسا دون أناس ، أم ماذا ؟ وماذا لو تشابه اسم هذه الجمعية مع أخرى يهودية ؟ وهل عنده مرادف آخر لتعبير (التسامح الديني) لتبدل تلك الجمعية اسمها بحيث لا يتشابه مع الجمعية اليهودية ــ التي يسميها صهيونية ــ ؟

ان التسامح صفة تميّز الاسلام عن معظم الأديان الأخرى ، وما أكثر الأحاديث الشريفة والآيات الكريمة في ذلك ، ولكن التسامح لا يعني التنازل المهين عن حقوق الأفراد والاستهانة بكرامتهم . لقد قلت لصديقي الانجليزي وهو يسألني عن حكم الاسلام الحقيقي في سلمان رشدي : انني لو تحدثت بسوء عن جارتي الانجليزية فاتهمتها بأنها تتردد على رجل غير زوجها ، لكان من حق القانون الاسلامي أن يجرني الى المحكمة و يطالبني بأربعة شهود رأوا حتى أدق التفاصيل مما اتهمت جارتي به ، والا جُلدت ثمانين جلدة « من غير رأفة ولا رحمة » وقد تنتهي عملية الجلد هذه بالموت ، فما ظنك بمن يتهم بأشنع من هذا أسرة كاملة لنبي يدين بدينه ربع سكان الأرض ؟ ثم ان سلمان رشدي لم يقتصر على النيل من محمد صلّى الله عليه وسلّم ، بل تجاوزه الى ابراهيم عليه الصلاة والسلام ، وهو أبو الأنبياء عند اليهود والنصارى والمسلمين ، والى جبريل عليه السلام ، وهو رئيس الملائكة عند اليهود والنصارى والمسلمين ، لقد نال « آيات شيطانية » من الأديان الثلاثة معا وليس من الاسلام وحده . واذا كان لنا على الاسلاميين من مأخذ فهو أنهم لم يقفوا من فيلم (آخر اغراءات المسيح) الموقف نفسه ، فالمسيح عليه السلام هو نبي الاسلام أيضا ، شأنه شأن محمد صلّى الله عليه وسلّم ، وكانت أصواتهم الضعيفة حين ظهور الفيلم غير كافية لاسماع العالم أجمع أن على المسلمين من حق للمسيح مثل ما على النصارى ، واذا كان بركان النصرانية قد خمد ، وقوتها في نفوس أبنائها ضعفت ــ كما علّق أحد اللاهوتيين الانجليز وهو يغبط المسلمين على موقفهم المتحمس من سلمان رشدي ــ واذا كانت ألسنتهم عيت عن الصراخ في وجه (سكورسيزه) وكل من أسهم في اخراج فيلمه ، فبركان الاسلام ما زال ــ ولا يزال ــ متوقدا ، ولا بد أن يكون ــ بركن الجهاد فيه ــ هو القيم على كل الأديان السماوية ــ أقصد الدين السماوي الواحد ــ وأن يقف موقف المدافع عن أنبيائها ، سواء أكان المقصود بالهجوم منهم ابراهيم أو موسى أو عيسى أو محمدا عليهم جميعا الصلاة والسلام .

◆
التسامح في الاسلام لا يعني التنازل المهين عن حقوق الافراد والاستهانة بكرامتهم

انها ليست دعوة للعنف ، فنحن في عصر نبذ العنف ، وقد لقنته الحربان العالميتان ، وذيولهما من بعد ، دروسا لا تنسى في ذلك ، وأبناؤه يميلون الى النقاش العلمي المنطقي الهادىء ، وهناك قوانين دولية ومحلية تحكمنا جميعا ــ مسلمين وغير مسلمين ــ واذا خرجنا عليها عرقلنا مسيرة الحياة ، تماما كخروج سائق في شوارع إحدى المدن الكبرى فجأة عن كل تعليمات السير واشارات المرور . انها دعوة للعقلانية والمنطق ، ومحاولة لاقامة المعادلة المتوازنة بين العقل والقلب في العالم الاسلامي الكبير .

ان الموقفين كليهما ، العقلي والعاطفي ، مقبولان اسلاميا ، وبدهي أن اجتماعهما والخروج منهما بمعادلة متوازنة ، يتحقق فيها الاعتدال في المواقف ، خير من تفرقهما وانفراد كل منهما بالقرار ، وان كان هذا « الانفراد » غير مرفوض دينيا ، وليس لأحد أن يدعي ذلك . يروي الطبراني في معجمه الكبير عن أم سلمة رضي الله عنها أن النبي صلى الله عليه وسلم قال : « ان في السماء ملكين ، أحدهما يأمر بالشدة والآخر يأمر باللين ، وكل مصيب : جبريل وميكائيل ، و (نبيّان) أحدهما يأمر باللين والآخر يأمر بالشدة ، وكل مصيب ، وذكر ابراهيم ونوحا ، ولي صاحبان ، أحدهما يأمر باللين والآخر يأمر بالشدة ، وذكر أبا بكر وعمر » .

وتؤكد مواقف الرسول صلّى الله عليه وسلّم صحة الاجتهادات ، مهما تباعدت ، أو ربما تناقضت ، وحين اختلف صحابيّان في أمر من أمور العبادة ــ وهي أكثر الجوانب ثباتا في الاسلام وأشدها بعدا عن قابلية الاجتهاد ــ أجاز لهما معا اجتهادهما . عن عطاء بن يسار عن أبي سعيد الخدري قال : « خرج رجلان في سفر ، فحضرت الصلاة وليس معهما ماء ، فتيمّما صعيدا طيبا ، فصلّيا ، ثم وجدا الماء في الوقت ، فأعاد أحدهما الصلاة والوضوء ، ولم يُعِد الآخر ، ثم أتيا رسول الله صلى الله عليه وسلم ، فذكرا ذلك له ، فقال للذي لم يُعِد : أصبت السنّة وأجزأتك صلاتك ، وقال للذي توضّأ وأعاد : لك الأجر مرتين » . رواه أبو داود والنسائي والحاكم .

أما أولئك الذين يتجاوزون الاجتهاد الى « الاجترار » ، اجترار أقوال من دسّوا على الاسلام من الغربيين ، ثم الى « الانكار » ، انكار نبوة الأنبياء ، وانكار الوحي المنزّل عليهم ، وانكار التدين والأديان ، والألوهية والاله ، فانهم لم يتعدوا أن ظلموا أنفسهم وظلموا أمتهم وظلموا تاريخهم وحاضرهم ومستقبلهم ، والى الله مرجعهم فينبئهم بما كانوا يعملون □

ردّ ابو طالب على « الاصولية والاصالة »

هذيان أم «عرض عضلات» ؟

غالب غانم

■ ردا على ما كتبه الاستاذ أسامة ابو طالب في العدد الخامس من « الناقد » (تشرين ثاني / نوفمبر ١٩٨٨ ، ص ٧٧) تحت عنوان « الاصولية والاصالة : تعريب لمصطلح أم انتحال أفكار ؟ » معلّقاً على مقال لي نشرته « الناقد » في عددها الأول (تموز / يوليو ١٩٨٨ ، ص ٤٧) ، أرى لزاماً عليّ إيضاح الآتي :

أولا — من المؤسف ، من المؤسف حقاً ، ان ينخدع الانسان بثقافته المجزوءة فيتسرّع ، مدعياً المعرفة الكاملة ، الى اطلاق حكم جَسَدُه وهم ، وروحُه ضلال ، و بناؤه العام من ورق ضعيف سيتطاير و يتلاشى عند أول غضبة آتية من جهة الحقيقة . عنيت به الحكم الذي أطلقه الاستاذ أبو طالب على مقالي معتبراً أنني ادعيتُ لنفسي أفكاراً ، عرّبتُها بالفعل ، بل نحلتُها ، عن ت . س . اليوت .

ثانيا — ومن المضحك ، من المضحك بعمق ، في بداية الردّ ، إعلام هذا الاستاذ الملكي أكثر من الملك أنه ليس لاليوت أيّ دين بذمتي ، على الاطلاق ، لا عن طريق التعريب ، ولا عن طريق النحل ، ولا حتى عن طريق الثقافة العامة . ذلك أنني (وأنا لا أقولها باعتزاز) أكاد أجهل كلّ شيء عنه الا اسمه وأحاديث عامة عن شعره عندما كانت تتردّد في الستينات على ألسنة أو أقلام شعراء مجلة « شعر » وكتّابها . وذلك أنني (وأنا أقولها بشيء من الأسف) أكاد لا أعرف اللغة التي كتب بها . فلغتي الأم هي العربية . ولغتي الثانية هي الفرنسية . أما الانكليزية ، فقد حالت ظروف ألا أعرف منها غير النزر اليسير ، الضروري لبعض الأسفار ، ولتدبير الأمور اليومية ، والذي لا علاقة له بالنظريات النقدية و بالطروحات الأدبية الكبرى .

ثالثا — إن مصطلح الاصولية بالمدلول الأدبي تردّد على ألسنة بعض المثقفين اللبنانيين وفي وسائل الاعلام الثقافية اللبنانية في السنوات الأخيرة ، للاشارة على الأخص الى التيّار العمودي في الشعر العربي المعاصر ، أي الى ذلك الذي قاوم حركة الشعر الحديث ودعواتها الى تحرير القصيدة من القالب الشكلي الموروث . فهو ليس من ابتكاري (ليطمئن الاستاذ ابو طالب هنا ايضا) . و بالفعل ، طُلب إليّ ، عبر ندوة نظّمها التلفزيون اللبناني في أول ايار ١٩٨٥ (وكان موضوعها الأساسي على ما أذكر الشاعر بشارة الخوري — الاخطل الصغير) أن أسهم في توضيح هذا المفهوم وأربطه بالشعر العربي ماضياً وحاضراً ، و بشعر الأخطل الصغير ، ففعلت . وانقطعتُ عن الموضوع الى أن طُلب اليّ كتابة مقال للناقد عام ١٩٨٨ . فرأيت أن موضوع الاصولية طُرح عبر الأدب الشفوي و بشكل غير كامل ، وأنه يستأهل بحثاً أعمق ، فربطته بالاصالة ، وكان المقال .

رابعا — إذا كانت عقدة العودة الى الغرب والاحتماء بنظرياته (بل جعل نظرياتنا الذاتية المبتكرة منحولة عن أدبائه أيضا) تحتم علينا ربط المصطلح العربي بمصطلح أجنبي ، فلا علاقة لمصطلح الاصالة الوارد في كلامي بالمصطلح الانكليزي المنسوب الى اليوت وهو (Individual Talent) بل قد تكون له علاقة بالمصطلحين الفرنسيين (Authenticite ou originalite) ، علما بأنني أرى المقاربة في غير محلّها ، هنا أيضاً .

خامسا — عندما قرأت المقطع الذي يقول فيه الاستاذ ابو طالب بالحرف : « وانما وضع نفسه (اليوت) وفكرته في اطار « النسق الموضوعي » الصحيح لمدرسة النقد الموضوعي والتي عرفت فيما بعد بكلاسيكية القرن العشرين معتمداً آراء سلفه ماثيو آرنولد ومطوراً لها بما يتفق بالفعل مع مقولة التقاليد والموهبة الفردية والحس التاريخي وعقل أوروبا وكل ما ورد من أفكاره أو نظريته عن الابداع الفني ، بدءاً من عقل الكاتب كوسيط محايد ، الى عملية « تلقي الخبرة » فـ « الترقب السلبي للحدث » في عرض مكتمل لنظرية المعادل الموضوعي « objective covelative » ... عندما قرأت هذا المقطع تيقّنت أنّ في الأمر هذيانا ، أو « عرض عضلات » يهدف الى إقحام معلومات في غير محلها ، لأن ما كتبتُه لا يمتّ الى هذه النظريات المعقدة بصلة .

سادسا — على افتراض ان الاصولية تذكر « بالتقاليد » ، والاصالة « بالذكاء الفردي » — وهذا كل ما قد يكون قابلا للمقارنة بين نظريتي ونظرية اليوت كما عرضها الاستاذ ابو طالب — أليس هناك محلّ للاعتقاد بتوارد الأفكار ؟ في كل حال ، أذكّر صاحب التعليق في هذا الصدد — آسفا لخروجي عن تواضع مألوف لديّ — بأنني ما كتبت مرة مقالا ، إلا وأثرتُ اهتماما متآلفا مع مستوى الموضوع الشخصي والعميق الذي أطرحه .

سابعا — أدعو القراء العرب ، والنقاد طبعا ، ممن تصل اليهم مجلة « الناقد » — الى إعادة قراءة مقالي ، والى الرجوع الى اليوت للمقارنة . وأنا على يقين منذ الآن (وحتى قبل اطلاعي على اليوت) أنهم سيكتشفون ذاتية طرحي . فكل الأفكار التي كتبتها ، وكل الصور التي توسلتها ، هي من « تأليفي وتلحيني » ، سوى قواسم مشتركة قليلة تغذّينا بها ثقافتنا العامة ، وهذا أمر لا مجال لانكاره . فضلا عن ذلك ، إنّ كل ما أثرته منطلق من أوصاف متصلة بواقعنا الأدبي في السنوات الأخيرة .

ثامنا — وأخيرا ، أدعو الاستاذ أسامة ابو طالب — الذي ساق بوجهي تهمة أدبية يمكن أن ترتد عليه قضائياً لولا أنها منشورة في مجلة « الناقد » الغالية عليّ — الى الاقرار بخطئه ، والى التراجع عن ضلالاته ، والى الاعتذار عاليا على صفحات هذه المجلة ، كل ذلك بشجاعة الرجال ... □



ليتكلم الجميع

حيدر محمد (طهران ــ إيران)

■ لا يمكنك أن تتصوّر مدى فرحتي وأنا أحصل على أربعة أعداد من « الناقد » وفي طهران بالذات ، فمنذ سنين طويلة لم أستطع الحصول على هذا العدد من مجلة عربية واحدة ، لذلك فقد كانت « الناقد » أروع المجلات العربية بالنسبة إلي ، ولكن عليّ أن أكبت عواطفي حتماً ، فلا يمكن لمن إنعزل طوال ثماني سنين عن الثقافة العربية أن يحكم على أي جانب من جوانبها ، ولا بدّ من إلتزام الموضوعية ، على أنني أؤكد لك أن معظم الكلمات قد فقدت دلالاتها عندي ، فما هي الموضوعية مثلاً ؟! ولكنني استخدمها مجاراة للآخرين الذين يستخدمونها بهذا المعنى التقريبي ، وتبقى الحياة أكبر من كل الكلمات وأعظم من كل النظريات (أؤكد مرة أخرى ان اكبر وأعظم لا تقنعني أيضاً) ، أقف أمام الحياة بكل إعجاب لكبريائها المدهش الذي لا يكاد يلتفت الى نزق المثقفين العرب ، و بالذات معظم الذين نشروا في الاعداد الأربعة من « الناقد » (من الثالث حتى السادس) فالحياة تجري والمثقفون يتكلمون عن ازمة ، وأعجب بدوري لهذا ، والحياة تجري والمثقفون يتكلمون عن تخلف ، وأعجب ايضاً ، والحياة تجري وهم يتكلمون عن إبداع واتباع ، وأعجب لهذا أشد العجب ، و يتكلم آخرون عن فهم وعن عدم فهم ، وعن جماهير وعن قطيع .. الخ ، وأسأل نفسي : ما الجديد في كل هذا ؟! ألم يتكلم الروّاد وروّاد الروّاد عن هذا ؟! أيها المدلّلون قليلاً من الصدق ، قليلاً من الحيادية (ملاحظة جانبية الى أستاذي الأعز أنسي الحاج : رأيت شرقيين لا يمتلكون حتى القاموس ولكنهم متخمون غروراً) .. عليّ أن أقول ان الحياة رغم كبريائها المدهش هي لا شيء ، كما أن الموت لا شيء هو الآخر ، وأغبى الأغبياء من إنتحر ليعطي معنى ما لموته حتى لو كان برهاناً على لا معنى الحياة ، وأعرف ان (معظم) الذين كتبوا في « الناقد » لا يتفقون معي ، وليس غريباً هذا ، فمن يمتلك رقم هاتف و يستطيع طباعة كتبه (في نهاية القرن العشرين !!) لا يمكنه إلا أن يؤمن بمعنى ما للحياة ، ولكن هذا شيء آخر . ينبغي فقط أن نقتنع بأن الانسان قد اكتشف لا معنى الحياة منذ أن وجد نفسه على هذه الأرض ، وكان عليه أن يمنع نفسه من الانتحار لأن الانتحار شيء مؤلم ، ولكنه لم يكن يعرف أن الكذب على النفس أشدّ إيلاماً ، فكذب على نفسه وأقنعها بمعنى ما للحياة ، وأوّل دلالة على هذا الكذب كان إيمانه بالآلهة ثم بالحياة الأخرى ، والأديان تريد أن تقنع مؤمنيها بأن يفعلوا خيراً في الحياة الدنيا ويمنعوا أنفسهم عن عمل المنكرات لأن الإله سيعوّضهم عنها في الآخرة ، ولكن الناس يختلفون في تحديد أيهما الخير وأيهما الشر ، فيفعلون الشر و يعتقدونه خيراً ، و يفعل آخرون خيراً و يعتقدونه شراً . لذلك فشلت الأديان في محاولتها لتأصيل الخير في الحياة ، وسبب آخر لفشل الأديان (والنظريات فيما بعد) هو طبيعة الانسان نفسه الذي لا يستطيع إلا أن يتحجّر بعد أن يحقق إنتقالة كبيرة عند إيمانه بالجديد ، ولكن النظرية مهما كانت صائبة في الآن لا يمكنها أن تكون صائبة الى قيام الساعة ، وهذا ما لا يفهمه الانسان رغم أنه يقوله باستمرار ممجوج . على أن هذه كلها أسباب ثانوية ، فالسبب الأول والأخير هو وجود الانسان نفسه ، فالانسان لا يستطيع أن يمنع نفسه عن ممارسة الخير والشر معاً للاستمرار في وجوده ، والخير والشر صفتان في الانسان لا خارجه ، أي إنهما يوجدان متى ما وجد الانسان ، ولكنه لا يريد الاعتراف بهذا فيلقي تبعة عذاباته مرّة على الجنس ومرة على السياسة وأخرى على التكنولوجيا ومرّات على ما لا يعلمه سوى خياله ، فهل بإمكانه الاستغناء عن الجنس إذا ما أراد الاستمرار في وجوده ؟! وهل بامكانه تجاهل السياسة أو التكنولوجيا أو أي شيء آخر ؟! وبقدر كبير من الاختصار نقول إن الأديان برهنت [ما أسخف هذه الكلمة] على لا معنى الحياة ولكن بكذبة الحياة الأخرى ، أما النظريات ومنها الماركسية فقد أكدّت لا معنى الحياة ولكن بطريقة عقلية ،

فما دامت الحياة بلا معنى فلماذا يعيش الانسان بمثل هذا البؤس من فقر وحرمان وحروب وأمراض ... الخ عليه فقط أن ينظم وجوده بالثورة على مضطهديه أولاً فلن يفقد سوى قيوده (الانسان لا البروليتاريا ، هذا ما كان حري بماركس أن يقوله) ويمضي فترة حياته بعد ذلك بهدوء وفرح ، وهذا حلم إنساني نبيل حقاً ، ولكنه فشل أيضاً بعد سبعين عاماً من التطبيق ،

لأن الحياة (وهي الانسان أيضاً) أكبر من كل النظريات ، لا يمكن أن تشملها نظرية واحدة على الاطلاق ، فكل النظريات والأديان صحيحة ولكنها مخطئة في الوقت نفسه . لماذا التعصب إذن ؟! لأن الانسان لا يريد الاعتراف بخطئه أولاً ، ولأنه ثانياً لا يريد لنفسه أن يكون إلا قائداً مهما كان شكل هذه القيادة فردية أو جماعية أو حتى بالاسم فقط (من خلال الآخرين) وهذه بدوية غبية إن لم نقل حيوانية .. الانسان الوحيد الذي يصحّ الانحناء له هو الحر ، والحرية ليست كلاماً بالتأكيد ، إنما تجربة ، ومشكلة المشاكل هي ان الذي يحقق حريته أخيراً ، يجد نفسه أنه لا يريدها ، فماذا يفعل بها وسط ملايين العبيد ؟! لذلك

فالانسان الحر يفضل الصمت أغلب الاحيان ، وإذا ما تكلّم فإنه لا يتكلم الا مساومة من أجل حريته التي لا يملك خياراً دونها بعد تحقيقها ، كما فعل الحكيم لاوتسي . وهنا يتساوى الصمت مع الكلام ، الكتابة مع عدم الكتابة ، ليتكلم الجميع أو فليصمت الجميع ، فما الفرق ؟! وإذا ما كان الكلام مفهوماً أو غير مفهوم ، ما الفرق ؟! و بهذا تحترق كل الكلمات التي يستخدمها المثقفون : ازمة ، إبداع ، حداثة ، إتباع ، تخلّف ، شرق وغرب ... الخ وكل هذه الكلمات ليست مما يُفتخر به في أي حال من الاحوال ، حتى قبل احتراقها ، لأن الحرية ــ الفعل (لا الكلمة) هي ما ينبغي الافتخار به ، فاذا ما كان لا بد من الكتابة ، فلأكن حراً صادقاً ، وعندها لن أهتم لأي تحديد ، لا الشكل يعني شيئاً عندي ولا المضمون ما دمت اكتب بحرية (وليذهب الآخرون الى الجحيم ، او الى الجنة ، فما الفرق ؟!) .. لن يستطيع أحد تغيير تيار الحياة . اكتبوا قصائدكم أيها الشعراء فلن يتغير شيء ! أيها الروائيون اكتبوا رواياتكم ! أيها الرسامون ، أيها الموسيقيون ، أيها الأنبياء ، إفعلوا أي شيء فلن تتغير الحياة إلا إذا غيّرت نفسها بنفسها ، حتى لو كتبتم مليارات الكتب ، فمن منكم استطاع أن يزيل خطر التكنولوجيا (مثلاً) وهو خطر معاصر ؟! لكن التكنولوجيا ستزيل خطرها في الوقت الذي تصل فيه الى مرحلة من التوازن مع نفسها أولاً بحيث لا تحتاج عندها الى خطر

والى مغامرات ، وثانياً عندما يظهر خطر آخر أقوى منها ، وسيظهر مثل هذا الخطر مستقبلاً بالتأكيد ، لأن تأريخ الانسان يؤكد مثل هذه الحقيقة ، فالتكنولوجيا هي سلطة ، وتأريخ السلطات سلسلة طويلة من الخداع (شكراً للرائع شفيق مقار ، فالأدب والثورة هو الموضوع الذي أتمنى لو كنت كاتبه) . وهي ، أي السلطة ، لن تتبنى فكر الأغلبية إلا بعد أن تتأكد من تجاوز الزمن له ، فلم تظهر ثورة في التأريخ كانت متطابقة مع الزمن تماماً ، فحكومة العبيد ينبغي أن تقوم في بداية عبوديتهم لا في نهايتها ، قبل تجذّر العبودية في نفوسهم لا بعد أن تكون شيئاً مفروغاً منه . وهذا لن يكون على الاطلاق ، لسبب بسيط و بديهي ، وهو عدم تصوّر الانسان لبشاعة العبودية لو قام بثورة تسبق كل عذابات العبودية ، وندخل بهذا الى حلقة مفرغة : [يجب] أن يقوم هذا ولكنه [مستحيل] . فهل تغيّر كتاباتنا مثل هذه الحقيقة ؟! ولكن الكتابة على أي حال أفضل من عدم الكتابة ، على أنها ، أي الكتابة ، ليست ملكاً لأحد ، لا الشعر ملك الشعراء ولا القصة ملك القصاصين ولا الرسم ولا الموسيقى .. فالكلام من حق الجميع والصراخ من حق الجميع والغمغمة من حق الجميع ، كما البصاق والقيء من حق الجميع .. أليس كذلك ؟! □

في داخلنا صرخة

عذاب الركابي (العراق)

■ نحن الشعراء والكتّاب الشباب ، تحت كل نجمة عربية مضيئة ، نحترق ، وننزف بإنتظار فجر جديد .. كتبنا بأظافرنا وصايا الإنسان .. العاشق ، والجائع ، والمقهور ، نقلنا هموم .. وأمنيات أطفال الوطن ..

في داخلنا صرخة .. في أصابعنا جنون .. ولكنّا بحاجة إلى اصغاءة هادئة فقط .. آملين في « الناقد » أن تفتح صفحات قلبها .. لكل الكتاب الشباب .. لكل المبدعين .. المضغوطين في الظلّ .. لكل الإبداعات الجديدة .. لاغية كل الحدود بين الفنون الأدبية .. آملين أن تؤرخ صرخاتنا .. وأن تشاركنا الاحتفال بجرحنا .. وموتنا ... وعشقنا .. وغضبنا □

ظلال الثقافة الرسمية

حسن كاوز (الرباط ــ المغرب)

■ قبل شهور تطعّمت الأسواق الثقافية المغربية بمجلتكم « الناقد » فسررنا لهذا التطعيم خاصة بعد معرفة الأسماء التي تقف وراء هذا المنبر الجديد ، وكنا بين الشهر والآخر نزداد يقينا بجدية المجلة و بعطائها المحترم في ميدان الابداع والنقد .

ولهذا نشدّ على أيديكم بحرارة ونتمنى مثلكم أن يحقق هذا المنبر ما عجزت عنه منابر كانت للأسف ظلا من ظلال الثقافة « الرسمية » المتخاذلة □

انها الجرأة

يوسف سعيد (السويد)

■ « الناقد » المجلة التي تصدرونها ، تصدرونها كما يُصدر الآخرون وما أكثرهم . لكن لكل حرف من حروف « الناقد » رصاصة تفتح نافذة في جدارعقل الحرية . انها الجرأة ، السيف ، الرمح ، والمنبر . كل شيء معد لنا في الشرق الا ممارسة حرية العقل .. وهمومه ، وأشواقه ، واحزانه .

ثانية أقول: «الناقد» رصاصة خلاص ، السهام المهربة الى جعبتها . دمتم ، ولتكن حياتكم كلها رغد ورخاء ، وشكراً مرة أخرى على شجاعتكم ، واقتحامكم الجريء □

الناقد
AN NAQID

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها.
و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخّى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه.
جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

AN.NAQID
56 Knightsbridge, London SW1 7NJ.
Tel: 01-245 1905, Fax: 01-235 9305, Telex: 266997 RAYYES G.

الاشتراكات:	للأفراد	للمؤسسات والهيئات
لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا	١٠٠ جنيه استرليني
لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا	١٦٠ جنيها استرلينيا
لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة.

SUBSCRIPTION RATES:
(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

ADVERTISING:
Contact: **MR. A.G. MROUEH**
01-245 1905

Registered at the Post Office as a Newspaper



زكريا تامر

بلاد بلا أدباء

■ كان الملك غاضباً أشد الغضب، وحاول أن يكظم غيظه، ولكن عينيه تمردتا، فكانتا صارمتين قاسيتين، فقال لوزيره بصوت بذل جهده كي يكون عادياً: «هل أنت متأكد من أنك تنقل إليّ كل ما يجري في المملكة؟».

قال الـوزير: «إني أنقل إليك حتى مشاجرات الأزواج والعشاق وأخبار الطلاق وأسبابه».

قال الملك: «أنت تنقل إليّ التافه وتحجب عني المهم والخطير».

قال الوزير: «لو أمر مولاي بوضعي في السجن مدى الحياة لكان مصيري أرحم من مصيري الآن».

قال الملك: «إحدى زوجاتي قالت لي اليوم صباحاً إن أحد الشعراء هجاني بشعر يردده الناس في سهراتهم ضاحكين متندرين، فهل هذا صحيح أم كذب؟».

قال الـوزير: «هذا الشاعر الوقح هو في السجن يئن ويستغيث ولا من مجيب، ولن يخرج منه إلاّ اذا تنصّل من قصيدته البذيئة بقصيدة مديح».

قال الملك: «إذن الخبر صحيح؟!».

قال الوزير محني الظهر والرأس: «الخبر صحيح».

قال الملك: «ولماذا لم تخبرني به؟».

قال الوزير: «لأن نهجي في العمل هو ألاّ أعرض على مولاي إلاّ عظائم الأمور، ولا أشغله بالتوافه».

قال الملك: «هذه حال لا تطاق. من يهجونا يطلب مالنا ليسكت فاذا لم ندفع له تابع هجاءه وتمادى أكثر. ومن يمدحنا يطلب أيضاً مالنا كأجر على مديحه، فإذا لم نعطه ما يريده، انقلب علينا، وقفز من شعر المديح الى شعر الهجاء. وفي كل الأحوال نحن الخاسرون».

وصمت الملك، وراح يفكر، ثم قال لوزيره: «الصيادون يصيدون السمك في البحر والنهر، فما حاجتهم الى الشعر؟».

قال الوزير: «الصيادون لا يهمهم سوى الخبز واللحم والمرأة».

قال الملك: «والفلاحون يحرثون حقولهم ويبذرون البذور ويسقونها بالماء ويتعدونها بالرعاية، فهل هم بحاجة الى الشعر؟».

قال الوزير: «الفلاحون دائماً عيونهم مصوبة نحو السحب، ولا يقلقهم سوى انحباس المطر».

قال الملك: «والعمال يشيدون البيوت والقصور ويعبدون الشوارع والطرقات، فهل هم محتاجون إلى الشعر؟».

قال الوزير: «لا يهتم العمال إلا بزيادة أجورهم وبأن تغرب الشمس في أسرع وقت».

قال الملك: «والتجار يبيعون ويشترون فما حاجتهم الى الشعر؟».

قال الوزير: «أعرف التجارة كما أعرف وسادتي، فما داموا يبيعون ويشترون ويربحون، فلا شيء ينقصهم».

فقال الملك متسائلاً بنزق: «ما دام الناس لا يعنيهم الشعر، فلماذا لا يصدر قانون يحظر نظم الشعر؟».

فابتسم الوزير، وقال للملك: «أيأذن لي مولاي بالكلام؟».

قال الملك: «تكلّم. من يوثق فمك؟».

قال الوزير: «لو صدر مثل هذا القرار، فلن يفيد الفائدة المرجوة. الشعر كالمرض الذي لا دواء له، والمصاب به لا يستطيع الشفاء منه، ولا بد من أن يقول شعراً. الشاعر كالغراب. الغراب خلق لينعب، والشاعر خلق ليقول الشعر. وهذا القرار سيخيف التافهين فقط وسيتقيدون به. أما الشعراء الآخرون فلا شيء يوقفهم عن كتابة الشعر. ومن مساوىء هذا القرار أنه سيثير حول بلادنا شائعات مغرضة ومزاعم حاقدة أنها ضد الشعر والأدب والفكر والحرية، وخصومنا سيتخذون من القرار فرصة لتشويه سمعة المملكة بين الممالك».

قال الملك: «إذن سننزع عن الشعراء صفة المواطنين، ونطردهم من البلاد».

قال الـوزير: «لن نطردهم وحدهم. سنطرد كل حملة الاقلام. سنطرد كتاب القصة والرواية والمسرحية والنقاد. ويجب أن نعنى عناية خاصة بطرد النقاد، فهم إذا حرموا النتاج الأدبي الذي تعودوا نقده، تحولوا من النقد الأدبي الى النقد الاجتماعي، ومن النقد الاجتماعي إلى النقد السياسي».

قال الملك: «سنطرد كل من حمل قلماً وكتب كلمة».

قال الوزير: «ولماذا نطردهم؟ اذا طردناهم استفدنا معنوياً ولم نستفد مادياً».

قال الملك: «لا أدري كيف سنستفيد منهم مادياً وهم أسوأ المتسولين وأوقحهم».

قال الوزير: «ثمة بلاد بلهاء غبية تحتاج إلى أمثالهم، وتعلن باستمرار عن استعدادها لاستيرادهم، ونحن سنقوم بتصديرهم إليها لقاء ثمن ليس بالبخس».

فقال الملك بدهشة وفرح: «هذا أعظم اقتراح عملي سمعته أذناي منذ أن ولدت».

ونفذ اقتراح الوزير، فأضحت المملكة بغير أدباء. ولم يتبدل أي شيء غير أن العشب في الربيع نبت باهتاً، وفقد لونه الأخضر □